هارولد پنتر

عشر مسرحيات مختارة

ترجمة وتقديم: دكتور محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

● الكتاب: **عشر مسرحيات مختارة** Harold Pinter: Plays
● تأليف: **هارولد پنتر** Harold Pinter
● ترجمة وتقديم: **دكتور محمد عنانى**
● يصدر هذا الكتاب باللغة العربية بإذن خاص من المؤلف للهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الطبعة الأولى ٢٠٠٧.**
● **طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.**
● التصميم الجرافيكى: **دكتور مدحت متولى.**
● الإخراج الفنى: **صبرى عبد الواحد.**

عشر مسرحيات مختارة

پنتر ، هارولد

عشر مسرحيات مختارة / هارولد پنتر ؛ ترجمة وتقديم : محمد عنانى .ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧.

٥١٦ ص ؛ ٢٢ سم (سلسلة الجوائز)

تدمك ٤ ٦٧٢ ٤١٩ ٩٧٧

١ ـ المسرحيات الإنجليزية

(أ) عنانى ، محمد (مترجم ومقدم)

(ب) العنوان :

(جـ) السلسلة

رقم الإيداع بدار الكتب ٧١١٤/ ٢٠٠٧

I.S.B.N 977- 419 - 672 -4

ديوى ٨٢٢

تواصل سلسلة **الجوائز** تجديد نفسها فى الأعداد التالية، ومازالت تحاول جاهدة استيعاب أبرز ملامح المشهد الإبداعى عربيًا وعالميًا، هادفة إلى تقديم أعمال تتميز بالخصوصية والجودة، التى اتفقت عليها لجان متخصصة، مهمتها التحكيم لمنح جوائز دولية ومحلية لأهم الكتب وأكبر الكُتاب.

واستنادًا إلى الاحتفاء الذى لاقته السلسلة فى أعدادها العشرة الأولى، ومع تشجيع المثقفين والقرَّاء، رأينا أن نعيّد نشر بعض الأعمال الأدبية التى نالت جوائز قديمة، والتى شكلت علامة فارقة فى السرد العربى والعالمى، تلك الأعمال التى نالت منذ نصف قرن أو أكثر جوائز عالمية ومحلية، ولكن طبعاتها نفدت منذ فترة، ولم تعد متاحة للأجيال الجديدة؛ ولذا رأينا أن تضاف للسلسة أعداد خاصة مميزة لإلقاء الضوء على تلك الأعمال وهذه الجوائز من خلال عنوان فرعى هو «**ذاكرة الجوائز**».

وستكون باكورة هذه الأعداد الخاصة، نشر رواية «الفسكونت المشطور» ١٩٥٢، للكاتب الإيطالى «إيتالو

كـالفـينو» (١٩٢٣ ـ ١٩٥٨)، الحـاصـل على عـشـرات الجـوائز المحليــة والعـالميــة، والتى شكَّلت ثلاثيــتــه «الأسلاف» إضافة للسرد العالمى. كما نعيد نشر رواية «قرية ظالمة» ١٩٥٤ الحاصلة على جائزة الدولة للأدب عام ١٩٥٧، للكاتب المصـرى «محـمـد كـامل حـسـين» ١٩٠١ ـ ١٩٧٧.

هذه الرواية شكَّلت نقطة مـضـيـئـة فى الأدب العـربى، وتم الاحـتـفـاء بهـا حـينذاك عـربيًا وعـالميًا، وترجمت إلى إحدى عشرة لغة، وكانت ومازالت إنجازًا يسعدنا أن نعيد طبعه فى هذه السلسلة.

كما نواصل نشر ماتم ترجمته وإعداده لتقديم المزيد من الأعمال الجديدة الحائزة على جوائز تمتد من نوبل إلى الجـوائز المحليـة الكبـرى فى كل بلدان العالم، لكى يضمن القارئ العربى قراءة عمل متفق على جودته وجـديتـه، ولكى يتسنى له الاطلاع على أحدث الاتجاهات فى الكتابة الأدبية بكلّ أنواعها. ومنها «منزل للسيد بيسواس» للكاتب ف.س.نايبول الحاصل على جائزة نوبل ٢٠٠١ «ثلاثة أيام عند أمى» للكاتب الفرنسى «فرانسوا ويبرجان» الحاصل على جـائزة الجـونكور ٢٠٠٤، «المسـتـبـعـدون» للكاتبـة النمساوية «إلفريده يلينك» الحاصلة على جائزة نوبل ٢٠٠٤، «مـارتش» للكاتبـة الأمـريكيـة «جـيـر الدين بروكس» الحاصلة على جائزة البوليتزر عام ٢٠٠٦. «أسطنبول الذكريات والمدينة» للكاتب التركى «أورهان باموق» الحاصل على جائزة نوبل ٢٠٠٦.

د. ناصر الأنصارى

الفهرس

التصدير

طلب منى الصديق الدكتور ناصر الأنصارى، رئيس الهيئة العامة للكتاب، ترجمة عشر مسرحيات لم تترجم للكاتب المسرحى الذائع هارولد پنتر الذى فاز بجائزة نوبل عام ٢٠٠٥ فى الأدب، فاستبعدتُ من أعماله الكاملة ما سبق أن تُرجم إلى العربية، مهتديًا بما أطلعنى عليه صديقى العلامة الدكتور ماهر شفيق فريد، وعكفتُ على ما لم يُترجم أقرؤه وأتأمله، فوجدت أن أفضل ما يمكن تقديمه للقارئ العربى عدد يمثل كتابات الشاعر على مدى السنوات الأربعين الماضية تقريبًا، أو من ١٩٦٠ إلى ٢٠٠٠ على وجه الدقة، والتركيز فى الاختيار على نماذج مختلفة تمثل المراحل المختلفة التى مر بها فن الدراما الخاص بهذا الكاتب وأصبح يحمل اسمه (فى صفة اشْتُقت من ذلك الاسم وهى Pinteresque).

وهكذا أقدم هنا المسرحية الطويلة، والقصيرة، للمسرح وللتليفزيون والمونولوج (المونودراما)

والاسكتش، وهى تمثل ضروبًا مختلفة من فن الكتابة الخاص به، وتجمع بين التراچيديا والكوميديا (بأنواعهما) وكذلك الطرائق الإخراجية المختلفة، وألوان استخدام اللغة عند پنتر، وشواغله الإنسانية التى لم تتبلور وتتخذ صورة 'سياسية' صريحة إلا بعد توقفه عن الكتابة المسرحية بعد إصابته بالمرض فى أواخر عام ٢٠٠١ واتجاهه نحو النضال السياسى.

ورأيت من الحكمة أن أجعل پنتر نفسه يتكلم عن تجربته المسرحية، فترجمت محاضرته التى ألقاها فى حفل تسليمه جائزة نوبل، وأربع محاضرات ألقاها فى مناسبات مختلفة ورتبتها ترتيبًا زمنيًا من ١٩٦١-١٩٩٥.

وأما فى مقدمتى فأنا أستعرض بإيجاز سيرة حياة هارولد پنتر وألقى بعض الضوء على مسرحه وعلى نضاله السياسى الذى لا أستطيع أن أصفه إلا بأنه إنسانى إلى أبعد الحدود، مثل مسرحه، كما أورد بعض الآراء النقدية التى ضمها كتاب صدر عام ٢٠٠١ وعنوانه:

The Cambridge Companion to Harold Pinter, edited by Peter Raby, Cambridge University Press, 2001

وأود أن أشكر الأستاذة الدكتورة لبنى يوسف على ما قدمته لى من مادة علمية، وأخى وصديقى الأديب الدكتور ماهر البطوطى، على ما أرسله لى من كتب مهمة من نيويورك.

محمد عنانى

القاهرة - ٢٠٠٧

المقدمة

سوف أقتصر فى هذه المقدمة - كما قلت فى التصدير - على تقديم نبذة موجزة عن حياة هارولد پنتر وأهم سمات كتاباته المسرحية، مع الترجمة الكاملة للخطاب الذى ألقاه فى حفل تسليمه جائزة نوبل عام ٢٠٠٥، وهو الذى يمثل مرحلة تحوله من الكتابة المسرحية إلى النضال السياسى، إلى جانب المقدمات المنشورة بالمجلدات الأربعة لأعماله الكاملة الصادرة فى عام ٢٠٠٦ فى لندن ونشرتها دار فابر وفابر، وهى كلمات كان قد ألقاها پنتر نفسه فى عدة مناسبات، وتمثل إحداها إجاباته المجموعة عن أسئلة طُرِحَتْ عليه فى إحدى المقابلات الصحفية.

ولد هارولد پنتر فى حىّ هاكنى فى لندن، وكان والده من اليهود الإنجليز الذين ينحدر أسلافهم من

شرق أوروبا. ويقول مايكل بيلينجتون فى كتابه المعتمد عن **حياة پنتر ومؤلفاته** إن "ثلاثة من أسلافه نزحوا من بولندا، ونزح آخر من أوديسا، وهو ما يعنى أنه من يهود أوروبا الشرقية لا من اليهود الشرقيين". وقد التحق أولاً بمدرسة هاكنى الراقية، وتأثر كثيرًا برحيله إلى كورنوول فى عام ١٩٤٠، وهى مقاطعة فى أقصى غرب انجلترا، حتى ينجو من القنابل التى كانت ألمانيا النازية تلقيها على لندن، ثم رحل فى العام التالى إلى مدينة ريدنج، فى غرب لندن، للسبب نفسه، وكان لذلك الترحيل أثر بالغ العمق فى نفسه. وكان يكتب الشعر أيام مراهقته وينشره، ولم يتوقف عن ذلك طول حياته. ولعب دور روميو ودور ماكبث فى مسرحيتى شيكسبير المعروفتين فى أثناء سنوات دراسته بالمدرسة عامى ١٩٤٧ و١٩٤٨، وكانت المسرحيتان من إخراج أستاذه وصديقه چوزيف بريرلى.

والتحق فى خريف عام ١٩٤٨ بالأكاديمية الملكية للفنون المسرحية، وظل فيها فصلين دراسيين، وفى أواخر العام جاءه طلب التجنيد الإجبارى، فأعلن رفضه لاعتراضه على الحرب بدافع من ضميره، وحوكم بسبب ذلك مرتين، وحكم القاضى عليه آخر الأمر بغرامة مالية. كان يكره أكاديمية التمثيل فتركها فى عام ١٩٤٩، وفى الفترة من يناير إلى يوليو

١٩٥١ التحق بالمدرسة المركزية للإلقاء والدراما، فقضى فيها فصلين دراسيين، ثم احترف التمثيل وطاف مع الفرقة التى التحق بها أرجاء انجلترا، وفى الفترة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٩ كان يتخذ فى عمله بالتمثيل اسمًا مستعارًا هو داڤيد بارون. ويقول بيلينجتون فى الكتاب المذكور إن پنتر عمل بالتمثيل نحو تسع سنوات، وذلك بصفة أساسية فى فرق إقليمية فقام بما يقرب من خمسة وعشرين دورًا.

وتزوج پنتر فى عام ١٩٥٦ من الممثلة المسرحية (والسينمائية فيما بعد) ڤيڤيان ميرشانت، ثم انفصلا بالطلاق عام ١٩٨٠. وولد ابنهما دانيال عام ١٩٥٨. وقامت هذه الممثلة بأدوار كثيرة فى مسرحيات پنتر، ولكن الزواج لم يكن مستقرا، وبدأ يتصدع فى منتصف الستينيات، فانفصل الزوجان، وعندما انتقل پنتر للعيش مع الليدى أنتونيا فريزر، المؤرخة، عام ١٩٧٥، رفعت ڤيڤيان ميرشانت عليه قضية طلاق. وكانت أنتونيا فريزر منفصلة هى الأخرى عن زوجها وصدر الحكم النهائى بطلاقها عام ١٩٧٧، وعندما صدر حكم الطلاق النهائى بين پنتر وزوجته عام ١٩٨٠، تزوج پنتر من أنتونيا فريزر، ولا يزال الزوجان معا. وتوفيت ڤيڤيان ميرشانت عام ١٩٨٢. وقد أعلن پنتر فى مناسبات كثيرة أنه "سعيد جدًا" فى زيجته الثانية، ويستمتع بالحياة العائلية مع

أبناء زوجته الستة، وأحفادها، وأن "الحظ قد حالفه كثيرًا فى هذا الصدد".

كتب پنتر تسعًا وعشرين مسرحية، وخمسة عشر اسكتشًا دراميًا، وأكثر من واحد وعشرين سيناريو للسينما والتليفزيون، ورواية واحدة، وبعض القصائد وبعض القصص القصيرة والمقالات. وقد بدأ فى حصد الجوائز فى عام ١٩٦٧ عندما تنبه الجمهور والنقاد إلى أنه يمثل اتجاهًا جديدًا مستقلاً عن الاتجاهات المسرحية فى فترة ما بعد الحرب، وقد استغرق طريقه إلى اعتراف النقاد بهذا الاتجاه عشر سنوات كاملة، وأذكر أن ذلك ما ذكرته عندما كتبت فى مجلة **المسرح** القاهرية عام ١٩٦٥ عرضًا لمسرحية **العودة**، فى رسالة أرسلتها من لندن، واعتمدت فيها على آراء النقاد المنشورة. ولكن بدايات پنتر لم تكن مبشرة، إذ لم تلق أولى مسرحياته الجماهيرية **حفل عيد الميلاد** أى نجاح أول الأمر (١٩٥٧) فلم يناصرها من النقاد إلا المرحوم السير هارولد هوبسون ولكن مقاله لم يظهر فى صحيفة **صنداى تايمز** إلا بعد توقف عرض المسرحية. ولكن مسرحيته الثانية **الحارس** (١٩٦٠) لقيت نجاحًا ساحقًا فأصبح اسمه يتردد على الألسنة، ومن ثم أعاد تقديم **حفل عيد الميلاد** فى التليفزيون وعلى المسرح، وما بين ذلك وبين إخراج

بيتر هول لمسرحية **العودة** فى لندن عام ١٩٦٤، وفى نيويورك عام ١٩٦٧، كان صيت پنتر قد رسخ، وفازت تلك المسرحية بعدة جوائز.

ومنذ أواخر الخمسينيات، بل ومنذ **حفل عيد الميلاد** التى لم يتنبه إلى 'أصالتها' إلا عدد جد قليل من النقاد، أصبح الحديث يدور عن لون مسرحى 'جديد' يختلف عن كل ما كان يكتب آنذاك ومعظمه ينتمى إلى ما يسمى 'الأدب الهادف' ، إذ كان كُتَّاب ما بعد الحرب يميلون إلى تأكيد 'موقف' معين يتراوح بين الثورة على الماضى الذى ولَّد الحربين العالميتين فى أقل من نصف قرن، وبين الثورة على النظام الاجتماعى (الذى يشار إليه باسم المؤسسة الاجتماعية) بما يحفل به هذا النظام فى بريطانيا من نزعة طبقية واضحة وتراث اجتماعى ينضح بأحلام الإمبراطورية الغاربة وتقاليد العصر الفكتورى، وكان هذا الموقف يشار إليه أحيانًا باسم 'الرسالة' التى توحى بما يسمى 'الالتزام' (وهو التعبير المستوحى من موقف چان پول سارتر). وعلى عكس ما حدث فى أعقاب الحرب العالمية الأولى من نزوع الناس إلى نشدان التسرية عن أنفسهم ونسيان أهوال الحرب بالتسلى بمسرحيات كوميدية صارخة أو ملهاوات موسيقية، كان كُتَّاب من يسميهم چون راسل تايلور كُتَّاب 'الموجة الثانية' جادين، واستمر بعضهم يسير فى الجد وما يوحى به من

أيديولوچيات يسارية أو ثورية، شكلاً وموضوعًا، حتى بعد الازدهار المسرحى الكلاسيكى، وكان من أهم علاماته إحياء مسرحيات شيكسبير، ولم يكن هارولد پنتر بمعزل عما يجرى لكنه كان فى أعماقه شاعرًا وكان مثل الشاعر الرومانسى الإنجليزى كيتس يكره أن يتقمص دور المُعلِّم أو دور صاحب الرسالة المباشرة، مهما بلغت وسائل الفنون المسرحية فى إكسائها لحمًا ودمًا، بل كان يريد أن يتغلغل فى نفوس الشخصيات التى يرسمها فيصورها بأكبر درجة ممكنة من الصدق، إذ كان يؤمن بضرورة استخدام الظاهر فى الولوج إلى الباطن فى الدراما متخذًا الظاهر نقطة انطلاق مؤكدة لأنه مرئى ومسموع، لكنه يخفى الكثير، وكان يطمح إلى الكشف عن بعض هذا الكثير، من خلال ما يبدو لأول وهلة نقلاً حرفيًّا للواقع، إذا قصرنا الواقع على المرئى والمسموع، ولكنه بما يضمه فى ثناياه من نوازع مُرَكَّبة خافية، وما يكشف عنه من تناقضات لا يسلم منها أحد فى الكلام والحركة، قد يكشف فورًا عن الباطن أو يكشف عنه بعد حين، فهو لا يعتبر أن الشخصية المسرحية 'توليفة' دَبَّرَها الكاتب 'لتمثيل' شىء (موقف أو فكرة أو إحساس) بل كائن حىّ قد يحار المرء فى تفسير ما يقول وما يفعل وإن بدا للناس هذا وذاك من المألوف والعادى والسوى.

وكانت إحدى وسائل نفاذه إلى الباطن هى

الإيحاء 'بالمسكوت عنه'، وهو الذى يسميه النوع الثانى من الصمت. فالنوع الأول لديه هو الصمت المعتاد بمعنى عدم الكلام، وهو يجمع بين النوعين فى المسرح إيمانًا منه بأن الكلام قد يستكمل الصمت بالإيحاء بالمسكوت عنه، إما من خلال الموقف وإما من خلال الحركة المسرحية، وكان يساعده فى ذلك ما توافر لديه من خبرة فى التمثيل والإخراج، فالشخصيات التى نراها على المسرح شخصيات يمكن اعتبارها واقعية بمعنى إمكان وجودها بلحمها ودمها فى الحياة من حولنا، ولكن الكاتب حين يضعها فى مواقف درامية يجعلها تكشف عما لا يكشف عنه الناس فى حياتهم اليومية بسهولة، أو عما قد يستعصى الكشف عنه خارج ذلك الموقف الدرامى المحدد. ولذلك فالمُشاهد يراقب ما يقولونه وما يفعلونه بانتباه خاص بسبب الموقف الذى قد يبدو مألوفًا، ولكنه يزخر بما يهدد بالحدوث قولاً أو فعلاً. فهو كاتب يبدأ من الموقف دائمًا، وهو ما يسميه 'الصورة'، وهذه الصورة هى التى تتولى توليد الصراع، والصراع هنا ذو مفهوم جديد تمامًا، فهو ليس صراعًا واضحًا ظاهريا بين قوى معروفة ومحسوبة بدقة، ولكنه صراع غامض باطن ما تفتأ حدته تشتد على امتداد الحدث المسرحى حتى النهاية.

وهذا هو الذى جعل أحد نقاد پنتر الأوائل، وهو

الناقد المسرحى المرموق إيرفنج ووردل يطلق فى أواخر الخمسينيات على النوع المسرحى الذى يرتاده پنتر اسم 'كوميديا التهديد' أو إذا شئنا التأويل كوميديا 'الخطر' ، ولكن هذا التعريف الذى شاع عن النوع المسرحى الخاص بهذا الكاتب يتضمن أيضًا عناصر أخرى أوحت للنقاد بعد ووردل بمسرح 'العبث' أو اللامعقول حيث تنتفى الروابط المنطقية فى الحدث واللغة، مهما يكن التصوير واقعيًا. فإذا كان الإحساس بالتهديد مستوحى من كتابات فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤) الكاتب النمسوى التشيكى الذى كان رائد 'التركيب' المعقد ومزج الكوابيس بالأحلام فيما يوحى بالسيريالية، ولا شك أن پنتر قد تأثر به، فإن العبثية توحى بمذهب صمويل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) الكاتب الأيرلندى الذى توثقت عرى صداقته بپنتر زمنًا طويلاً. ولكن لپنتر مذاقًا خاصًا فهو - خصوصًا فى مسرحياته الأولى - لا يتجاهل الحدث المسرحى بالمفهوم المعروف تمامًا، بل يوحى بأننا نشهد حدثًا، ثم إذا بنا لا نتقدم بالصورة التقليدية للحدث بل نغوص فى نفوس هذه الشخصيات، محاولين أن نفهم ما يجرى داخلها، وهو الذى يتوسل الكاتب فى تصويره باللغة المُركَّبة بمعنى أنها لغة لا تقول ما تقول على السطح فقط بل تفصح أيضًا عن المسكوت عنه، وهى لغة تبدو فى

بساطتها واقعية مغرقة فى الواقعية، ولكن لحظات الصمت أو الوقفات التى تتخللها تجعلها تكشف عن لمحات قد لا ندركها إذا كان الحوار 'ساخنًا' متواليًا.

ومن النماذج الصادقة 'لنوع' الحدث المسرحى الأثير لدى پنتر تنازع الإرادة بين شخصيتين، وهو تنازع نفسى دائمًا، وكنت ولا أزال أراه دليلاً على ما أسميته المسرح النفسى، وحاولت تحليل خصائصه فى المقدمة الطويلة التى كتبتها لترجمتى لمسرحية پنتر الرائعة **الأرض الحرام** ونشرت أول مرة بعنوان **العزلة** عام ١٩٨٠ فى مصر (مكتبة الأنجلو) (وصدرت طبعتها الثانية فى كتاب عنوانه **ثلاث مسرحيات من المسرح البريطانى** عام ١٩٩٤ عن هيئة الكتاب) وكنت أهتدى فى ذلك التحليل ببعض آراء الفيلسوف هيجل عن علاقة السيد بالخادم وكيف تتحول جدليًا فينقلب السيد خادمًا وينقلب الخادم سيدًا (وهو ما فعله پنتر فى سيناريو الفيلم السينمائى **الخادم**) وكذلك بأقوال الفيلسوف يونج وغيرهما، وكانت قضية الإرادة والسيطرة تمثل فى نظرى جهدًا نفسيًا خالصًا، ولو أن پنتر قد قال بعد ذلك إن ما يشغله هو السيطرة على إطلاقها، نفسية كانت أو مادية أو فكرية، وربما كانت هذه الفكرة كامنة لديه بدلالاتها السياسية دائمًا وإن لم يفصح عنها إلا بعد تحوله عن كتابة المسرح إلى النضال السياسى.

والحق أن المسرحية الأولى فى هذه المجموعة المختارة وهى المدرسة الليلية تؤكد ما قلته وما ذهب إليه پنتر أيضًا، فلا تناقض بين التفسيرين كما يقول صديقى الأديب الناقد الدكتور ماهر شفيق فريد. فإن صراع 'السلطة' بين الأختين العانسين العجوزين آنى وميلى واضح منذ البداية، وهو صراع قد يبدو واقعيًا بل وفكاهيًا فى تفاهته ودلالته على الخواء الذى تعيشان فيه، ولكنه يكتسب أبعادًا نفسية أعمق عندما نصل إلى ما يعتبر الحدث الرئيسى عند وصول وولتر ابن أخيهما خارجًا من السجن، ويبدأ التشابك بينه وبين سالى، الفتاة التى تستأجر غرفته، إذ نجد أن ملامح الدراما التقليدية تُستخدم للكشف عن مستوى آخر لتصارع الإرادات، خصوصًا بين سولتو (المالك) الذى يقول النقاد إنه يمثل القدر، وبين وولتر الذى يقول النقاد إنه يمثل الإنسان. وپنتر لا يحب التفسير الرمزى لأى شىء، ولكن هذه مسرحية مبكرة، ونجد أن پنتر لم يكن قد تخلص تمامًا من 'قيود' الحبكة المسرحية، وإن كان يستخدمها بحذق فى الكشف عن ثيماته الرئيسية وهى حلقة الصراع المفرغة بين الأختين، وبين وولتر وعالمه أو وحياته نفسها معهما، من خلال الحدث الخاص بالفتاة سالى وسولتو المهيمن، بحيث يصل بنا الكاتب إلى نهاية تشبه نهاية الخال ڤانيا وسونيا فى مسرحية تشيخوف **الخال ڤانيا** (انظر كتابى من **قضايا الأدب الحديث** - هيئة الكتاب ١٩٩٥).

والنزعة الشاعرة عند تشيخوف تشتد أو يشتد تأثيرها عند پنتر، إذ بدأ منذ أواخر الستينيات وحتى أوائل الثمانينيات فى كتابة مسرحيات تشبه اللوحات التى تكاد تخلو من الأحداث المادية وتعتمد اعتمادًا شبه كامل على قدرة اللغة على الكشف عن الصراع النفسى القائم على تشابك الإرادات واصطراعها، فكتب عدة مسرحيات طويلة وقصيرة، من بينها **الأرض الحرام** التى أشرت إليها، **والأيام الخوالى** التى شاهدناها على المسرح فى لندن أنا وزوجتى نهاد صليحة والمرحوم سمير سرحان والمرحومة نهاد جاد فى صيف عام ١٩٧١، وناقشناها تفصيلاً وقرأنا ما كتب عنها، وكنت إذ ذاك ولا أزال أرى أنها تعالج الثيمة نفسها، وهى ثيمة السيطرة النفسية ومحاولة الهيمنة، وإن كان ذلك عن طريق الذاكرة.

فنحن إذا حكمنا بالمعايير التقليدية للمسرح لم نجد شيئًا يحدث، ولكن الحوار حافل بكل ما يدل على الصراع الدائر داخليًا بين ما يتذكره كل من الشخصيات الثلاث (رجل وامرأتان) عن العلاقة فيما بينهم، وكيف يمكن لأحدهم أن يسيطر على الآخر. ومن مسرحيات هذه الفترة التى يقدمها هذا الكتاب اسكتش بعنوان **الليل** يمثل ما أقول خير تمثيل. فما الذى يحدث فى **الليل**؟

إننا فى هذا 'الاسكتش' حسبما يسميه پنتر

نجد زوجين يحاولان أن يتذكرا لقاءهما الأول، في حوار متداخل لا يشي لأول وهلة بأي صراع بالمعنى التقليدي، فكأنما كان پنتر يقدم لنا صورة لتنازع الذاكرة عند الزوجين وهما يجتهدان لاقتناص لحظة أفلتت من وعي كل منهما بعد أن جرفتهما الحياة الرتيبة فانشغلا بالأطفال وشئون المنزل عن تلك اللحظة النادرة التي نظر فيها كل منهما في عيني الآخر فوجد فيهما ضالته المنشودة، لقد كانت بالنسبة لكل منهما لحظة سحرية لن تعود أبدًا، والصراع في سبيل استعادتها مكتوب عليه الفشل، بل إنها قد اختلفت 'حقيقتها' بعد مرور تلك الفترة المديدة، إذ أصبحت صورتها لدى الزوجة تختلف عن صورتها لدى الزوج، والاختلاف يتعمق على امتداد الحوار حتى ليكاد يشكك في حدوثها أصلاً، وتعميق هذا الاختلاف هو الذي يمثل 'الحدث النفسي' عند پنتر، أي إننا لا ننتهي إلى حَلٍّ للصراع بل إلى تعميق له، وعندما نكاد نصل إلى لحظة تلاقي ما يذكره الرجل بما تذكره المرأة، تنفلت اللحظة الحقيقية من أيدينا، فتتلاشى معها خصوصية هوية كل منهما، بحيث ننتهي إلى أن تصبح المرأة 'نساءً' ويصبح الرجل 'رجالاً' ، فيثور الشك في صدق هذه اللحظة نفسها! أي إننا أيضًا نواجه لحظة تكشُّف بالمعنى الأرسطي، وهذا هو ما يجعل الحدث دراميًا، لأن التشكيك في اللحظة المشتركة تشكيك في هوية كل

منهما باعتباره فرداً متميزًا، فتتلاقى فى النهاية الإشارة إلى غيرهما فى أسماء الجمع 'الرجال' و'النساء' .

وإقد اتفق النقاد العرب على ترجمة 'اسكتش' بمصطلح الصورة فى دراسة القصة القصيرة، ولكننى التزمت بالكلمة الشائعة حتى لا أخلط بين ما يعنيه ينتر بكلمة (image) وكلمة (sketch) فالأولى عادة ما نترجمها 'الصورة الشعرية' فى النقد الأدبى (أو الصورة الاجتماعية أو العامة فى غير ذلك السياق) وأما 'الاسكتش' فهو الصورة المرسومة بخطوط عريضة أو الصورة التخطيطية، وقد بدأ فى العصر الحديث إطلاقها على السرد القصصى التصويرى عند الروائى الإنجليزى تشارلز ديكنز (١٨١٢-١٨٧٠) عندما جمع بعض الكتابات التى كان قد نشرها فى مطلع حياته الأدبية فى **المجلة الشهرية** وفى **صحيفة المساء** ونشرها بعنوان **اسكتشات بقلم بوز** (*Sketches by Boz*) وكان بوز هو اسم التدليل الذى يطلق على أحد إخوته الصغار، فى عام ١٨٣٦. وكان المقصود باستخدام هذا المصطلح أن يوحى بالابتعاد عن السرد التقليدى والتركيز على التصوير والقِصَر الذى تتطلبه الصحافة الحديثة. والدكتور نعيم اليافى، الأستاذ بجامعة دمشق، يطلق على هذا المصطلح '**القصة الصورة**'، ولكننى أتصور أن '**الاسكتش**' كلمة قبلتها الأذن العربية فى القرن العشرين، وإن

كانت فى بواكير القرن توحى بالفكاهة، وقد يطلق عليها حين تكتب حوارًا أو نثرًا مصطلح بيرليتا (burletta) وهو مصطلح إيطالى الأصل، وقد نشر منها ديكنز نفسه عددًا محدودًا. والواقع أن پنتر يقترب فى بعض اسكتشاته من البيرليتا، فنحن ولا شك نضحك من بعض ما يحدث فى **الاسكتشات المنوعة** التى جُمعت فى أعماله الدرامية تحت هذا العنوان، وبعضها ينتهج نهجًا مختلفًا فيبتعد عما يسميه النقاد 'مسرحيات الذاكرة' ومن بينها **الأرض الحرام والأيام الخوالى**، وكذلك **كأنها الاسكا** (فى هذه المجموعة) وبطبيعة الحال اسكتش **الليل**.

وقد دفع پنتر تركيزُه الشديدُ على الحركة المسرحية إلى ازدياد عمله بالإخراج المسرحى فى السبعينيات، فعُيِّن مخرجًا ومديرًا مناوبًا للمسرح القومى البريطانى عام ١٩٧٣، فأخرج نحو خمسين مسرحية، بعضها من تأليفه وبعضها من تأليف غيره، للمسرح، وللسينما والتليفزيون، كما كان حين تتاح الفرصة يشارك بالتمثيل فيها حتى منتصف الثمانينيات. وفى هذه الفترة قدم القالب الذى كان صمويل بيكيت قد تفوق فيه وهو **المونودراما** الذى تولت الدكتورة نهاد صليحة تأصيله وتحليله فأبدعت، وهو المسرحية التى يؤديها ممثل واحد يرسم بنفسه صراعه الداخلى ويرصد تطوره حتى النهاية، مثل المسرحية الجميلة التى قدمتها المرحومة

نهاد جاد بعنوان **الرجل الذى لم يصبح**، وقد أدرجتُ فى هذه المجموعة منها مسرحية **مونولوج** (١٩٧٣) وفيها يبنى لنا المؤلف موقفًا معقدًا من خلال حديث ذلك البطل الواحد بأسلوب يذكرنا بما استحدثه الشاعر البريطانى روبرت براوننج (١٨١٢-١٨٨٩) وكان يسمى 'المونولوج الدرامى' وهو قصيدة طويلة يتحدث فيها شخص واحد فيكشف عن صراع قد ينتهى بالتكشف الأرسطى فى ذروته وقد لا ينتهى بذلك، وهو ما جعل بعض النقاد ينزعون عنه صفة الدراما قائلين إن جوهر الدراما هو 'الفعل' الذى يفصح عن الشخصية أو الحدث الذى يتضمن عناصر الصراع وتشارك فيه الشخصيات، ولكن براوننج يقدم لحظة واحدة فى حياة الشخصية قد تتوافر فيها عناصر الصراع ونسمع نحن عنه ونحس به ولكنه لا يحدث أمامنا، ولم يكترث براوننج بذلك بل كان أن طور أسلوب المونولوج الدرامى بأن قدم فى عامى ١٨٦٨-١٨٦٩ تحفته الرائعة **الخاتم والكتاب** وهو يشير بلفظة الخاتم إلى ما نسميه فى الفولكلور لدينا 'خاتم سليمان' أى تلك القدرة التى يتمتع بها الفنان على تحويل الأحداث التاريخية إلى أعمال فنية، والعمل يتكون من عشرة مونولوجات 'درامية' يلقيها عشرة أشخاص مختلفين فيقصون فيها، كل من وجهة نظره، حادثة تاريخية معينة هى قتل نبيل إيطالى لزوجته ومحاكمته بهذه التهمة،

ويبلغ طول مجموع العمل ٢١٠٠٠ بيتًا من الشعر، وكل مونولوج منها يزيد من الضوء الذى يلقيه على 'الحدث' حتى تتضح الحقيقة فى النهاية. ونحن لا نستطيع أن نعتبر ذلك عملاً دراميًا بالمعنى المفهوم، فهو أقرب إلى فن الرواية الحديث، ولكن كل مونولوج من المونولوجات العشرة يتضمن فى داخله عناصر صراع تشتبك مع غيرها فى بلورة 'الحدث' كيما تحكم 'الحلقة' حول الحقيقة (وهو هنا يستخدم *ring* بمعنى حلقة وبمعنى 'صدى' الحقيقة - كما اكتشفت حين قرأت ذلك العمل).

وقد تعمدت أن أشير إلى هذا العمل الذى كتب لبراوننج شهرته ومكانته فى عالم الشعر، بسبب تأثيره الواضح فى پنتر، فالإيمان بأن الفواصل بين الحقيقة والوهم فواصل مصطنعة، وأنها مما يمليه تفكير الإنسان وإحساسه، **وذاكرته** التى قد تخونه فى معظم الأحيان، لا يمنع پنتر مثلما لم يمنع براوننج، من الإيمان بوجود **حقيقة ما**، ومن الاجتهاد نفسيًا وذهنيا للكشف عنها أو اقتناصها، رغم قدرته على المراوغة، والتقابل الذى يقيمه پنتر فى مسرحه بين مواقف شخصياته، بل فى داخل شخصياته، بين وجهات النظر التى قد تتعارض وقد تتناقض، يشكل صراعًا من لون جديد، والصراع من شأنه أن يتطور وفقًا لما يطرأ على الذاكرة لا على الأحداث الخارجية

فقط من تطور، وتغيير، وذلك ما يفعله فى مسرحيته المونودرامية **مونولوج** وما يفعله فى مسرحيته الأطول **كأنها الاسكا** (١٩٨٢).

قد يسأل سائل أين الصراع فى **كأنها الاسكا؟** نعرف أن ألاسكا إقليم يكاد يغمره الجليد طول العام، فهو نموذج للتجمد والبرودة، ومن الغريب أن بعض الكائنات الحية تعيش فيه، وإن كانت تضطر للبيات الشتوى فى أشد فترات العام برودة، ثم تستيقظ فى الربيع لتعود إلى الحياة (مثل الدب القطبى) وهذه هى الصورة الشعرية التى اختارها پنتر للرمز إلى كمون الحقيقة وإمكان صحوها يومًا ما، وما بين كمون الحقيقة وصحوها اختلاف فى الكيان واختلاف فى نظرتنا إليها، فالحقيقة الكامنة فى أعماق البطلة ديبورا تظل 'متجمدة' عند لحظة زمنية من لحظات مراهقتها، كأنها من أهل الكهف الذين بُعثوا من رقادهم ليشهدوا عالمًا مختلفًا، والحقيقة عندها ثابتة جامدة لم تتغير ومن المحال أن تتغير، إنها مثل الحقيقة التى يفضى بها سبونر إلى هيرست فى آخر مسرحية **الأرض الحرام**:

سبونر: لا. إنك فى عزلة تامة. إنها لا تتحرك ولا تتقدم فى الزمن أبدًا، بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد.

أى إن الحقيقة لدى البطلة تتعارض مع ما يؤكده

الطبيب هورنبى والسيدة بولين (أخت ديبورا) ولكن أى هاتين الحقيقتين صادق؟ أمن المحتوم ألا يمثل الحقيقة إلا الحاضر؟ وما الحاضر؟ إنه لحظات تسرع بالانتماء إلى الماضى والفرار من أيدينا باستمرار! والانشغال بالماضى والحاضر من الرؤى التى يؤكدها پنتر فى هذه المرحلة من مراحل عمله المسرحى، وهى رؤية سبق له تأكيدها فى **الأيام الخوالى**، وكان يعبر بها عن وجود الماضى دائمًا فى حياة كل منا، لا فى أعماقه فحسب، بل فى حاضره الظاهر قولاً وفعلاً، فما يسميه النقاد 'مسرحيات الذاكرة' ليست سوى محاولة لاستشفاف هذا الصراع الذى يجعله پنتر صراعًا دراميًّا بين ما نحس أنه الحقيقة، مهتدين بحواسنا الجسدية، وما قد يكون الحقيقة إن نحن فتشنا عما خزنته هذه الحواس فى نفوسنا من انطباعات ومشاعر، 'فالعزلة' التى تحسها ديبورا تفرضها عليها الذاكرة، وهى محكوم عليها بأن تظل فى هذه العزلة إلى النهاية، لأن ذهنها عندما بات البيات الشتوى سنوات طويلة، فقد القدرة على الارتباط بواقع جديد قد يمثل الحقيقة لنا ولكنه لن يمثل الحقيقة لها يومًا ما: لقد أصبحت غريبة عن الدنيا **شعورًا ونبضًا** وإن قبلتها بذهنها الواعى ومنطق من حولها من الأقارب والناس عمومًا. وپنتر يصور ذلك تصويرًا مسرحيًّا شائقًا يخفى ما يشغله من رصد للحقيقة وتساؤل عن ماهيتها.

وفى الفترة نفسها يفصح پنتر عن شواغل أخرى لم تكن مقصورة عليه. فنجد فى مسرحيته القصيرة **محطة ڤكتوريا** معالجة طريفة للثيمة نفسها التى عالجها غيره، وأهمهم توم ستوبارد فى مسرحيته الإذاعية **الساعة الناطقة**، ألا وهى ثيمة تحويل الإنسان إلى آلة، لكنه إذا كان ستوبارد ينهيها نهاية تشبه المأساة، فإن پنتر يقترب فى مسرحيته المذكورة من الملهاة، وهو الاتجاه الذى سار فيه ومال إليه فى المرحلة التالية. إنه يصور لنا تحول سائق التاكسى فى نظر مدير الشركة التى يعمل فيها إلى رقم، وتحول غيره من السائقين إلى أرقام كذلك، بل وتحول المدير نفسه إلى آلة تدير العمل وقد انقطعت به الأسباب عن عالم الأحياء، والحوار الفكه الذى يقترب فيه من مسرح العبث يتحول تدريجيًا إلى قلب الحدث الرئيسى عندما يتنبه المدير أو يصحو فجأة ليدرك أنه إنسان، فيترك المكتب وما فيه وينطلق للّحاق بالسائق الذى سبقه إلى إدراك هذه الحقيقة، فإذا بالمدير وقد فاجأنا بالثورة على ما كنا نستشعره ونقبله باعتباره من حقائق الحياة الحديثة وهو تحول البشر إلى آلات. وفى غمار معالجة پنتر لهذه الثيمة يبرز مدى انشغاله بما سبق أن ذكرته عن التساؤل عن الحقيقة. فإذا كان يتفق مع كتاب مسرح العبث فى التشكيك فى ماهية الحقيقة فإنه يتفق مع براوننج فى الإيمان بوجود حقيقة ما وفى هذا

يختلف عن كُتَّاب مسرح العبث الذين كانوا يمثلون رد فعل لفكر معين أو نظرة معينة فتوقف إنتاجهم بعد زوال تلك النظرة، ألا وهى ما يسمى الإيمان بالثوابت والمطلقات، ولا شك أنه كان متأثرًا بهم حين جعل اللغة نفسها مجالاً ووسيلة من وسائل التشكيك فى رؤيتنا للثوابت والمطلقات، ولكنه كان ولا يزال يؤمن بالحقيقة مهما تكن رؤيتنا لها أو أفكارنا عنها أو إحساسنا بها. وهذا فى ظنى ما جعله منذ منتصف الثمانينيات يتحول إلى كتابة المسرحيات القصيرة ذات الطابع السياسى المستتر.

بدأت تشغله فى هذه المرحلة، حسبما يقول فى *تصديره* لطبعة ١٩٨٥ من مسرحية **كأس قبل الرحيل**، 'حقائق الواقع' الأعم الأشمل، وعلى رأسها حقائق السلطة والانحراف بها، بعد أن كانت مسرحياته الأولى، على حد قوله "استعارات" للسلطة فى مواجهة العجز، ولكننى أرى أن ولعه بالاستعارة لم يَخْبُ فى هذه المرحلة، وانظر إلى **وقت الحفلة** فى هذه المجموعة، تجد أن صخب الحفلة الذى يجسد جميع صفات 'كوميديا السلوك' التى شاعت فى عصر عودة الملكية فى أواخر القرن السابع عشر فى انجلترا، يُخْفى اهتمامًا دفينًا 'بالأمن' وبالخوف من المجهول، ونحن لا نكتشف ذلك إلا قرب النهاية، حين تنحسر ستائر النفاق الاجتماعى السائد فى أوساط الطبقة المتوسطة العليا (التى تتشبه بالأرستوقراطية)

فنعرف أن المضيف الذى يزهو بامتيازه ماليًا واجتماعيًا له نشاط سياسى من لون ما، وأن 'الكبسة' التى تعرضت لها المنطقة من جانب الشرطة أمر معتاد، بل من ظواهر العيش فى دولة بوليسية، بحيث نواجه فى الواقع مثالاً للحياة فى كنف حكم دكتاتورى، وإذا بنا نواجه أحد ضحايا ذلك، فى شخصية چيمى، فهو نزيل حبس ما، قد يكون حجز الشرطة، وقد يكون حبيس 'العصابة' المجهولة، فكأنما كنا نشهد مسرحية تقليدية محبوكة الخيوط، من النوع المغرق فى واقعيته، وإن اختلف أسلوب پنتر عن أساليب أسلافه الواقعيين. أى إن الأحداث فى هذه المسرحية، على 'واقعيتها' الموهومة، وما تحفل به من رنات سخرية مريرة من أقنعة التظاهر التى يرتديها الجميع، تخفى حقيقة استعارية هى استعارة الانحباس فى الذات، الذى يقابله فى الواقع حبس چيمى، والعلاقة الفاسدة بين الزوجين تيرى ودستى، فهو يرى قيد الزواج حبسًا، وربما لا يستطيع الفكاك منه، وهى تراه حبسًا مشروعًا، فهى السجانة، وتيرى يحاول أن يجد لنفسه مخرجًا منه فى أعماقه، وإن كان يعبر عن ذلك بأسلوب الفانتازيا الذى أولع به پنتر.

والواقع أن پنتر يواصل إبراز ولعه بالاستعارة والطرائق الشعرية للتعبير فى مسرحية **ضوء القمر** (١٩٩٣) ومسرحية **من رماد لرماد** (١٩٩٦) وهما

مسرحيتان طويلتان منشورتان فى هذه المجموعة، وفيهما نجد پنتر يعالج قضاياه الأثيرة السابقة، مثل الهيمنة والإذلال، والعزلة، والخداع، والتهرؤ النفسى المصاحب للتهرؤ الاجتماعى، فى إطار الأسرة نفسها، مُبْرِزًا ما يصاحب ذلك من موات نفسى يستعير له رمز الموت الجسدى ونجد فى المسرحية الأولى نظيرًا لشخصية چيمى فى **وقت الحفلة** وهى شخصية بريچيت، الفتاة المنبوذة التى تقطعت بها الأسباب وفقدت الأمل، فغدت رمزًا ناطقًا للمجتمع بأسره، وهى تظهر على المسرح بعد وفاتها لتحكى عن خبرتها بالإذلال، وأصبح 'ضوء القمر' نفسه رمزًا للوهم، فإن پنتر يتلاعب بتعبير ضوء القمر (moonlight) كى يوحى بكلمة (moonshine) التى تحمل معنى الهراء والهذر إلى جانب الدلالة على ضوء القمر، ومن ثم فهى توحى بالخواء والوهم، وهو ما لا يتضح لنا إلا فى آخر المسرحية، على غرار ما يحدث فى **وقت الحفلة**، حين تواجه بريچيت (المتوفاة) الجمهور وتلقى مونولوجها الأخير مثلما ألقت مونولوجها الأول، وهو الذى يجسد هنا الاستعارة الرئيسية التى يتوسل بها پنتر فيما يشبه قصيدة حوارية مديدة، ألا وهى استعارة الظلام الذى يشير بوضوح إلى الموت المتربص بالبطل الرئيسى للمسرحية آندى، فهو يُحتضر، أى إنه على فراش الموت، وهو يسترجع حياة غريبة ربطته بزوجته

وعشيقته التى كانت حبيبة لزوجته أيضًا، فكأنما كانا يتنازعانها، أو كأنما كانت تمثل الرابطة الحقيقية والساخرة معًا ما بين الزوجين، ثم يقدم لنا پنتر نظير هذه العلاقة التى تقطعت أواصرها، رغم القول بثباتها، فى علاقة أخرى ما بين ابنى آندى (فريد وچيك) وما بينهما وبين والدهما، فإذا نحن نرى الحياة وقد أصبحت مجموعة من الخيوط المقطوعة، ويؤكد پنتر ذلك بإدخال شخصية أخرى هى ماريا، التى تؤكد 'قصتها' مدى تقطع الخيوط، وأخيرًا رالف، قبل أن تتعقد الخيوط المقطوعة فلا توضح لنا طبيعة هذه الحياة الوهمية إلا بريچيت التى سبقت الجميع إلى الموت، فى مونولوجها الأخير.

ويزداد وضوح ثيمة القهر والإذلال فى مسرحية **من رماد لرماد**، حيث يقدم لنا پنتر تصويرًا دراميًّا رمزيًّا لويلات الحرب والفظائع التى تقع فى غمارها، وأنا أصفه بالرمزية وإن كان أقرب إلى أسلوب الشعر، لأن كل حركة على المسرح وكل كلمة تقال تحيلنا إلى دلالات أخرى، والدلالات تتراكم فى انطباعات متوالية أو قل كأنما هى طبقات تتراكم فوق بعضها البعض، حتى ندرك فى النهاية كيف سلب جنود الاحتلال طفل المرأة، وكيف أذهلها فقدان طفلها حتى ألقاها فى هوة من التهرؤ النفسى الذى لا علاج له. وهذه الصورة الدينامية لا تُقدم إلينا مباشرة بل من

خلال أحداث رمزية، وكلام عن العشاق والعلاقات الغرامية، حتى نكتشف فى النهاية أننا لا نواجه أحلامًا رمزية، بل نواجه واقعًا حيًّا مريرًا وأن الأحداث التى تدور على المسرح وهمية بمعنى أنها وليدة ذهن مريض، ولا نكتشف ذلك بطبيعة الحال إلا فى نهاية المسرحية، عندما يستخدم المؤلف حيلة 'إخراجية' باللجوء إلى وسيلة الصدى الذى يردد ما تقوله المرأة. إننا نصل إلى قمة المأساة عن طريق الأحلام الرمزية التى تتوالى على امتداد المسرحية حتى نصل إلى الذروة، وهى هوة يوحى النص بأنها لا مخرج منها.

وآخر مسرحية فى هذه المجموعة هى **احتفال** (٢٠٠٠) وهى كوميديا فاقعة، ومع ذلك فإن پنتر لا يتخلى فيها عن أسلوبه فى استخدام اللغة وبناء المواقف والشخصيات، وإن كان هنا يبدى تأثره بالوسائل السينمائية والتليفزيونية، على نحو ما فعله من قبل فى **وقت الحفلة**، فينقل الكاميرا من مائدة إلى مائدة، باستخدام الأضواء المسرحية، وهو، حتى فى أشد لحظات تصويره الفكاهى للمواقف، يصر على أن يكشف عما ذكرته فى البداية من انشغال بالوهم والحقيقة، فنحن نتحول تحولات سريعة من الصدق إلى الكذب، ومن الكذب إلى الصدق، فى شخصيات تجسد ما وصل إليه المجتمع من تهرؤ نفسى، ولا يلطف من حدة وقع ذلك الواقع المزرى إلا حديث النادل الذى يدعى لنفسه (أو لجده) علاقات

مع المشاهير، فهو يُعتبر العازف الذى يعزف اللحن الأساسى، إذ أصبح الوهم لديه حقيقة، وهو إذن لابد أن يعزف اللحن الأخير للمسرحية.

والخيط الخاص بالصدق والكذب مغزول من موقف پنتر من الحقيقة والوهم ومنسوج فى صلب رؤيته 'السياسية' أو 'الفلسفية'، وهو يظهر بعدة ألوان فى هذا النسيج، ولكنه دائمًا خيط مهيمن، إلى الحد الذى يحدد طبيعة 'نسيج' تلك الرؤية التى تنبع من النظرة إلى اللغة لا باعتبارها علامات أو رموز تحيلنا إلى واقع ثابت مؤكد (بمعنى أنه حقيقى) بل باعتبارها 'نظامًا' خاصًا مستقلاً يخضع لبعض 'المواقف' أو 'النظرات'، ويكون اللبس والغموض هو السمة الغالبة، لا الوضوح والجلاء. ويؤكد پنتر هذا الاتجاه فى المقالة الثانية من مقالاته فى هذا الكتاب قائلاً:

> ولما كانت كلمة 'الواقع' كلمة ثابتة قوية، فإننا نميل إلى الاعتقاد أو إلى الأمل فى أن يكون ما تدل عليه الكلمة أمرًا يضارع الكلمة فى الثبات والاستقرار وعدم اللبس والغموض، ولكن ذلك لا يبدو صحيحًا... بل إن اللغة فى ظل هذه الظروف تتميز باللبس الشديد.

وتنتهى الأستاذة ميريا أراجاى فى دراسة لها بعنوان ''پنتر والسياسة وما بعد الحداثة'' (منشورة

فى الكتاب المشار إليه فى التصدير) إلى أن الدلائل تقطع بأن اللغة عند پنتر تجسد موقف ما بعد الحداثة، وهو الموقف الذى يعالج اللغة بصفتها لونًا من ألوان 'الخطاب' (discourse) أى باعتبارها 'الموقع' (site) الذى تتولد فيه علاقات السلطة وتتوالد، وهو ما ترى أنه يتسم بدلالات سياسية ثورية تتراوح ما بين التشكيك فى إمكان وجود الفرد أو الذات (subject) التى يتصور أصحاب المذاهب الإنسانية المتحررة أنها مستقلة، متعالية، متماسكة، وبين التشكيك فى أى تلاق مباشر ثابت بين اللغة والواقع (ص ٢٤٧) وهو ما يؤدى فى نظرها إلى تغيير معنى 'السياسة' و'السلطة' وتوسيعه وتعميقه، وامتداد نطاقه، قائلة:

> وهكذا يتقوض التمييز بين المجالين 'العام' و'الخاص' ، ما دام دعاة ما بعد الحداثة يزعمون أن كلاهما سياسى، استنادًا إلى أن علاقات السلطة متغلغلة فيهما وتحكمهما من الداخل. (ص ٢٤٧).

ولم تكن أراجاى أول من أشار إلى طبيعة استخدام اللغة عند پنتر بهذا المفهوم، إذ سبقها أوستن كويجلى فى كتاب أصدره عام ١٩٧٥ بعنوان **مشكلة پنتر** حيث كان من أوائل من ذكروا أن الصعوبات التى يجدها المشاهدون والنقاد فى مسرحيات پنتر ترجع إلى اعتبارهم أن اللغة 'أداة

إحالة إلى الواقع' مؤكدًا أن اللغة لديه تستخدمها الشخصيات فى بناء وتشكيل علاقات السلطة، وهو ما يطلق عليه 'الوظيفة التفاعلية' للُّغة. (ص ٥٤). وإذا كان كويجلى لم يذكر مصطلح ما بعد الحداثة فى هذا الكتاب، ربما لأنه لم يكن شائعًا آنذاك، فقد جعله عنوانًا لدراسة أدرجها فى الكتاب المشار إليه فى التصدير، وسوف نعود إليها هنا.

وقد قرأت كتابًا حديثًا كتبه مارك سيلفرستاين بعنوان **هارولد پنتر ولغة السلطة الثقافية** (١٩٩٣) ويستند فيه إلى ما قاله كويجلى فى الكتاب القديم (١٩٧٥) ويركز تركيزًا شديدًا على 'الوظيفة التفاعلية' المشار إليها، قائلاً إننا يجب ألا نحللها بمعزل عن السياق التاريخى بمعنى أننا يجب أن نضع دور اللغة فى بناء وتشكيل علاقات السلطة - وفى جميع الأحوال - فى سياق النظام الثقافى/ الرمزى الذى تقع فيه المسرحيات. وهو يستشهد ببعض المفاهيم المستقاة من لُوِى ألتوسير، وميشيل فوكوه، وچاك لاكان، وغيرهم من أصحاب نظريات ما بعد الحداثة المعاصرين فيما يتعلق باللغة والسلطة والذاتية فى محاولته لإثبات أن شواغل پنتر كانت دائمًا 'سياسية' ، استنادًا إلى رفضه لوظيفة اللغة 'الإحالية' و'التعبيرية' ، وينتهى من ذلك إلى أن كتابات پنتر المسرحية يمكن أن تُعتبر بحثًا واستقصاءً لقضية مهمة وهى ما إذا كان للذات

المفردة 'حيز' أو مكان مستقل خارج النظام الاجتماعى/ السياسى المهيمن. (ص ١٩-٢٥). ولكن سيلفرستاين لا يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة، وإن كان يتفق مع كويجلى فى الإيحاء به، وهو ما عاد كويجلى للتعبير صراحة عنه فى دراسته المنشورة عام ٢٠٠١ فى الكتاب المشار إليه فى التصدير.

يبدأ كويجلى دراسته المهمة (وعنوانها 'پنتر والسياسة وما بعد الحداثة') بالإلماح إلى الغموض الذى يسود مسرحيات پنتر، مؤكدًا أنه لا يرى فى لغة المسرح وسيلة إيضاح بل وسيلة تأكيد للغموض كأنما كان الغموض هدفًا يُرتجى فى ذاته ويُقصد إليه، وأن توليد هذا الغموض فى المسرح وظيفة أساسية من وظائف اللغة لديه، إيمانًا منه بأن أى إيضاح لابد أن يكون مصطنعًا، فالواقع - سواء ما يتعلق بواقع 'النفس البشرية' أو 'الواقع الاجتماعى والسياسى' - ليس من 'الحقائق العلمية' التى تتطلب الإيضاح بل هو فى جوهره متغير يتلون بألوان ما يوجد فيه، ومن ثم يكتنفه الغموض، وتشارك اللغة فى تلوينه بل فى تحديد صورته أصلاً، وما دامت هذه الوظيفة منوطة باللغة، فيجب ألا نتوقع منها الإيضاح بل أن نقبل غموضها باعتباره سمة من السمات التى يذهب دعاة ما بعد الحداثة إلى ربطها بالواقع المتغير المتلون نفسه. ولكن ما المقصود بما بعد الحداثة؟

يقول كويجلى:

"لقد اقتنعت بالحجة التى يقول بها ليوتار، إذ يقول إنه من المفيد لنا أن نعتبر أن ما بعد الحداثة مرحلة ما تفتأ تتكرر من مراحل الحداثة، بدلاً من اعتبارها مرحلة لاحقة على الحداثة... فإذا أردنا الاستفادة من هذا التعريف... فعلينا التمييز بين أنواعها المختلفة. وهكذا أجدنى ميالاً إلى قبول حجة إيهاب حسن فى هذا الصدد، بل وتوسيعها، فأقول مثله إن للحداثة ثلاث مراحل رئيسية، وأزيد على ذلك قائلاً إن لها ثلاثة أصوات رئيسية: الأول هو الحداثة الطليعية، والثانى هو الحداثة الرفيعة، والثالث هو ما بعد الحداثة. والمحتمل أن توجد الأصوات الثلاثة فى عمل أى كاتب بعينه، أو فى أى عقد بعينه، ولكن 'التمثيل النسبى' لهذه الأصوات قد تغير تدريجيًا (وإن لم يكن بصورة موحدة) على امتداد العقود التى بدأت بالحداثة الطليعية، مرورًا بالحداثة الرفيعة، وحتى بروز ما بعد الحداثة". (ص ١٢).

وأما عن الخصائص التى يقرنها النقاد عادة بهذه المفاهيم، فإن لنا أن نعتبر أن صوت الحداثة الطليعية هو الصوت التى يرفض الحال الراهنة ويطالب بتغييرها تغييرًا شاملاً، وهو الصوت الذى

يؤكد الإحساس بالأزمة، وبالصراع بين الأجيال، وبتواطؤ الفن مع 'النظام' القائم، وضرورة إجراء إصلاح جذرى - فنى واجتماعى معًا. وأما صوت الحداثة الرفيعة فهو الصوت المنوط بتقديم الجديد فى غضون رفض القديم. وهذه هى الحداثة المرتبطة بإنشاء 'المجال الجمالى' باعتباره بديلاً عن المجالين الدينى والسياسى، سواء نجح المجال الجديد فى كسب أنصار أو فشل. إنها الحداثة التى ترى أن الفن كائن جمالى، و'تحفة' ثقافية، وترى أنه يتميز بالصعوبة، والتجريد، والانعكاس على الذات، والسخرية، والبعد، والاستقلال، فهو مُوَجَّهٌ إلى الصفوة، أو إلى المتمرسين، ومن ثم فهو يتعارض إلى أقصى حد مع الفنون الشائعة 'الشعبية' التى يسهل قبولها وتسهل إعادة إنتاجها.

ومن ثم فإن صوت ما بعد الحداثة هو الصوت الذى ينشد الجديد دون ما تبديه الحداثة الطليعية من معارضة جذرية للقديم ودون ما تبديه الحداثة الرفيعة من إثبات راسخ لقيم فنية رفيعة. إنه الصوت الذى يتميز بالخلط 'الانتقائى' ، بما فى ذلك خلط الفن بكل ما عداه، فهو صوت يرفض تأكيد شرعيته على أساس التغيير الجذرى، فيخلط الفن الرفيع بالفن الشعبى، ويخلط اهتمامات ثقافة الصفوة باهتمامات الثقافة الجماهيرية، وهو صوت يرفض القواعد الفنية التى تستثنى قواعد معينة، إذ يصر

على تأكيد التنوع، و"الغيرية"، والاختلاف، والقطيعة، وهو صوت يقنع باستكشاف التنوع بدلاً من الانغماس فى إصدار أحكام سابقة لأوانها على جدته وطبيعته وقيمته.

ولقد توسعت بعض الشىء فى بسط حجة كويجلى بسبب فائدتها المباشرة فى إيضاح دور اللغة فى مسرح پنتر، ولكننى يجب أن أذكر أن عقد الثمانينيات تميز بالاختلافات التى كانت شديدة أحيانًا فى تعريف ما بعد الحداثة، فإذا كان كويجلى يستشهد بچان - فرانسوا ليوتار وإيهاب حسن (اللذين أصدرا كتابيهما فى ١٩٨٤ و ١٩٨٢ على الترتيب) فلابد أن أذكر وجهات النظر المتفاوته فى تناول ما بعد الحداثة ما بين التأكيد على دلالاتها الاجتماعية والاقتصادية على نحو ما نرى عند فريدرك چيمسون (١٩٨٨)، وعند أندرياس هايسن (١٩٨٦) وعلى دلالاتها السياسية كما نجد عند لندا هتشون (١٩٨٩) وعند داڤيد هارڤى (١٩٨٩) وعلى دلالاتها العامة، فنيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، وهو الموقف الذى يمثله كريستوفر نوريس (١٩٩٠) (وبطبيعة الحال تيرى إيجلتون فى عدة كتب) ولكن الذى يهمنا هنا هو تطبيق ما يقوله كويجلى على مسرح پنتر، فى ضوء ما بعد الحداثة: إنه يرى فى پنتر جوهر ما بعد الحداثة لأنه ليس طليعيًّا يدعو إلى هدم شىء وإحلال شىء مكانه، وليس من أصحاب الحداثة

الرفيعة لأنه لا يحاول بناء نظم فنيه تستند إلى معايير فنية جمالية جديدة خاصة بالصفوة، ولكن ينتر يمزج بين كل ما يرى وكل ما يحس به مؤكدًا تعايش التناقضات الماثلة فى الواقع الحى، وفى خلال ذلك، كما يقول كويجلى، نرى عودة الفرد إلى الظهور لا باعتباره 'قطعة شطرنج' فى نظام أيديولوجى ومن ثم يسهل 'وضع بطاقة' عليه، ورفضه أو قبوله بهذه الصفة، وليس باعتباره كيانًا يمكن تحليله للكشف عن 'الشفرات' الاجتماعية المنوعة التى يمثلها، بل باعتباره كيانًا 'فاعلاً' يعمل فى موقع تلتقى فيه شتى أشكال الصراعات الثقافية والمتعددة الثقافات وتحاول التعايش فيما بينها. وينتهى كويجلى من ذلك إلى أن يقول:

> وهكذا فإن نزعة ما بعد الحداثة تتصدى للأشكال الجديدة والأشكال المترسبة معًا من الممارسات الاجتماعية والثقافية، وتجدد الاهتمام بالمسئولية الشخصية، والإبداع الفردى، والالتزام الاجتماعى، ولكنها تفعل هذا أساسًا فى سياقات اجتماعية محلية. ومن ثم فإن من التحديات الأساسية الكامنة دائمًا فى تركيز ما بعد الحداثة على ما هو محلىٌّ وغير متجانس ذلك التحدى المتمثل فى كيفية توسيع نطاق الموقف المحلى بعض

الشىء، بحيث لا يؤدى قبول الظاهرة المتعددة التى تستعصى على الاختزال إلى قبول يتسم بالسلبية للنسبية الجذرية، بمعنى أننا نحتاج إلى شىء أكبر قادر على إرساء الروابط الاجتماعية والحفاظ عليها، دون أن يطمح إلى العالمية أو التهديد بأن يصبح متعصبًا، يرفض الغير، ويجثم على الواقع بكلكله. (ص١٢)

وليس من السهل على القارئ العربى الذى لم يعتد هذه التجريدات فى النقد الأدبى أن يطبق ذلك على مسرح پنتر، ولذلك سوف أسوق نموذجًا للتحليل المابعد حداثى لمسرحية **من رماد لرماد**، وهو تحليل قد يقبله القارئ أو يرفضه، وفقًا لما اعتاده من وضوح فى المسرح، وهو الوضوح الذى درجنا على الإيمان به، مهتدين بالمسرح الكلاسيكى، وما أحببناه فى المسرح العربى، ولكن الأستاذة التى ذكرتها آنفًا تورده وتتوسع فيه، وسوف أوجزه فى كلمات قليلة (بدلاً من صفحاتها الكثيرة).

تقول ميريا أراجاى إننا لا نواجه قضية الهيمنة والإذلال المواجهة التى اعتدناها فى المسرح الواقعى، بل نحن نرى صورًا متفرقة ممزقة تشى بها، بعضها مجازىٌّ وبعضها حقيقى، والتمزيق مقصود فى نظر الناقدة، خصوصًا فى الصور المجازية، لأنه يعبر عن تشويه الحقيقة من خلال الاستعمال الخاص للُّغة،

قائلة "إن تشويه الحقيقة فى اللغة نغمة متكررة فى المسرحية" . فالبطلة ربيكا تبدأ برفض الواقع أو إنكاره، حين تنكر أن لها رضيعًا، فتجسد بذلك تشويه اللغة للواقع بدافع الخوف، ثم "ترفض تمامًا المفهوم المابعد حداثى للغة والذاتية والتاريخ" . إذ يتضح لنا أن تصويرها للرجل الذى حاول أن يخنقها، فيما يبدو، يتخذ آنًا صورة العشيق، وآنًا آخر صورة المرشد السياحى، وآنًا آخر صورة من 'يعبدها' ، دون أن يحاول أن يقتلها قط. وزيارتهما لمعتقل يعمل فيه السجناء بالسخرة تصبح زيارة لمصنع يرفع فيه العمال كاسكيتاتهم لها ويبتسمون لها وهى تمر بين صفوفهم. فالماضى، فى هذه المسرحية مثلما هو فى مسرحية **الأيام الخوالى**، يتخذ صورًا متعددة بل لا نهاية لتعددها. والقصة الأخيرة التى ترويها ربيكا قصة رهيبة تستولى على المشاعر، إذ تصبح ربيكا هى نفسها المرأة التى سلبها الجنود 'رضيعها' وعندها نرى الدلالة الخبيئة للقصة التى ترويها عن اختفاء الرجل مع طفلته الرضيعة التى تبكى. وتقول أراجاى إن هذه الخاتمة تمثل العكس أو النقيض لمحاولة ديفلين القيام بدور الشخص الذى يتولى تعذيب ربيكا، وهذا التناقض 'الفنى' يدل على انشغال پنتر بقضية التاريخ، وكيف يُكتب، ودور الفرد – ما دام ذاتًا سُلبت استقلالها وأصبحت موقعًا لقوى خارجية، قد تشارك فى تشكيل هذه الذات وتعديلها

بين الحين والحين - أقول دور الفرد فى 'صناعة' التاريخ ومدى مسئوليته الشخصية عن ذلك.

لم أكن أريد أن أفيض فى إيراد هذه الاتجاهات النقدية الحديثة، ولكنها غدت شائعة ولم يعد باستطاعتنا تجاهلها، ولم يعد باستطاعتنا أن نكتب أو نقرأ ما كتبه برنارد ليڤين فى صحيفة صنداى تايمز بعنوان "الفن الأجوف لهارولد پنتر" بتاريخ ٣٠ أكتوبر ١٩٧٧، إذ كتب يقول تعليقًا على مسرحية الحارس:

وتظل الحقيقة الناصعة قائمة، وهى أن پنتر ليس لديه ما يقوله على الإطلاق، وأن الطبل يصدر صوتًا حين تضربه لأنه فارغ مجوف... لا شىء يبرز لنا من هذه المسرحية. لا يوجد أى دليل، مهما يكن غير مباشر، على وجهة نظر محددة لهذه الشخصيات، ولا تفصح المسرحية عن أية حقيقة عامة مبنية على نتائج خاصة، ولا تعليق على أى شىء، حكيمًا كان أو سوى ذلك، فنحن نخرج من المسرح مثلما دخلناه تمامًا، ولا شك أننا تمتعنا، وأبدينا الإعجاب بمقدرة الكاتب، ولم يُصبْنا الملل قط، ولكننا لم نزدد مثقال خردلة فى فهمنا أو فى إنسانيتنا، وكل خبرة اكتسبناها كانت ذات طابع ذى سطحية كاملة. (ص ٣٨ من الصحيفة)

ولقد أوردت هذا المقتطف عمدًا لأدلل على تطور النظرة إلى پنتر، فلقد حل محل العداء القديم إعجاب يتوسل بشتى نظريات النقد الحديثة، وماذا يفعل النقاد إزاء ناقد تحظى مسرحياته بنصيب الأسد فى التمثيل على المسرح، وهذا يستند إلى أدلة إحصائية مؤكدة، ويحظى بشعبية كبرى فى التليفزيون والسينما أيضًا، وليس أمام النقاد سوى محاولة العثور على أسباب ذلك، مهتدين بما قدمته لنا الثمانينيات من نظريات نقدية جديدة.

ومن الطريف أن يختتم كويجلى دراسته المهمة (التى تعتبر امتدادًا لكتابه المذكور) بأن يقول إن پنتر يتراوح فى خطبه وكتاباته العامة بين الحداثة الطليعية والحداثة الرفيعة، فهو يرفض الحالة الراهنة، وينادى بالتغيير، كما يؤكد فيها صوت 'الحداثى الجمالى' الذى يردد أن مسرحياته 'لا موضوع لها' ، ولا تدعو لشىء، ولا تناهض شيئًا، فهى أعمال فنية يتذوقها المشاهد لذاتها، ولا ينبغى له أن ينشد شيئًا ما (رسالة ما) فى أى منها. وأما فى المسرح فإن كويجلى لم يجد سوى ما بعد الحداثة، على الأقل حتى عام ٢٠٠٠ تاريخ كتابة آخر مسرحية فى هذه المجموعة.

وقد أصيب هارولد پنتر فى أواخر عام ٢٠٠١ بسرطان فى المرئ، وعولج منه فى عام ٢٠٠٢، ولكن

العلاج خلّف فى نفسه آثارًا عميقة، وإن لم ينل من نشاطه فى الدعوة السياسية، وفى عام ٢٠٠٥ أعلن أنه تقاعد ولن يعود للكتابة للمسرح، وأنه ينتوى التفرغ للنضال السياسى وكتابة الشعر. وجاء فيما ذكره: «أظن أننى كتبت ٢٩ مسرحية، وأظن ذلك يكفينى. وأظن أننى وجدت أشكالاً أخرى الآن. فطاقاتى تسير فى اتجاهات مختلفة، فقد ألقيت فى السنوات القليلة الماضية عددًا من الخطب السياسية فى شتى الأماكن والمناسبات... وأنا أبذل الآن جهدًا كبيرًا بصفة خاصة فى تأمل الأحوال السياسية الراهنة، وهى فى نظرى تثير قلقًا شديدًا''. ولن أفيض فى شرح مواقفه السياسية فهو يشرحها فى محاضرة جائزة نوبل، ولكننى سألمح فحسب إلى اشتراكه فى جماعة الاعتراض على سياسات إسرائيل، واسمها ''اليهود يطالبون بإنصاف الفلسطينيين'' التى نشرت التماسًا فى عام ٢٠٠٥ فى صحيفة **التايمز اللندنية** بتاريخ ٦ يوليو ٢٠٠٥ عنوانه ''ماذا تفعل إسرائيل؟ دعوة من اليهود فى بريطانيا'' ووقع على هذا الالتماس معه عدد كبير من يهود بريطانيا، كما وقَّع مع من وقَّع على خطاب مفتوح بشأن الأحداث الأخيرة فى الشرق الأوسط بتاريخ ١٩ يوليو ٢٠٠٦ ووُزع على كبرى المطبوعات الإعلامية فى ٢١ يوليو ٢٠٠٦، وأُدرج فى موقع الإنترنت الخاص بالمفكر الأمريكى الشهير نعوم تشومسكى يوم ٢٧ يوليو ٢٠٠٦.

الكتابة لنفسي

إجابات هارولد پنتر على الأسئلة التى وجهها إليه ريتشارد فايندليتر فى مقابلة صحفية نشرت فى مجلة القرن العشرون بتاريخ فبراير ١٩٦١

أول مرة ذهبت فيها إلى المسرح، حسبما أتذكر، كان دافعها مشاهدة الممثل دونالد وولفيت فى إحدى مسرحيات شيكسبير. وشاهدت أداءه لدور الملك لير ست مرات، ثم شاركته التمثيل فى مسرحية الملك لير باعتبارى أحد فرسان الملك. ولم أشاهد فى الواقع إلا عددًا قليلاً جدًا من المسرحيات قبل أن أبلغ العشرين من عمرى. ثم شاركت بالتمثيل فى عدد أكبر مما ينبغى. فقضيت ثمانية عشر شهرًا فى أيرلندا مع آينو ماكماستر أقوم بأدوار ثانوية... واحترفت التمثيل نحو ثمانى سنوات (باسم مستعار

هو دافيد بارون) وأود أن أزيد من ذلك. ولقد قمت بدور جولدبرج فى مسرحية **حفل عيد الميلاد** منذ عهد قريب فى تشيلتنام واستمتعت بذلك أيما استمتاع. وليتنى أقوم بذلك الدور مرة أخرى. نعم، كان لخبرتى بفن التمثيل تأثير فى مسرحياتى - لابد أن ذلك صحيح - وإن كان من المحال علىَّ أن أحدد نوع هذا التأثير بدقة. أعتقد أننى قطعًا اكتسبت الإحساس بالبناء الدرامى، وهو - صدق أو لا تصدق - أمر مهم لى، والإحساس بالحوار الذى يسهل أداؤه. وقد اكتسبت فى مسرحياتى الأولى نظرة عميقة فيما من شأنه أن يُسكت الجمهور، لا ما من شأنه أن يضحكهم، فلم أكن أعرف عن ذلك أى شىء. وكلما كتبت للمسرح رأيت بعين خيالى المسرح الذى درجت عليه. لقد عملت فى المسرح المستدير، الذى يتحلق حوله الجمهور، واستمتعت بذلك، ولكنه لا يدفعنى إلى كتابة مسرحيات مخصصة لهذا الأسلوب المسرحى. ودائمًا ما أتصور المسرح الذى يشبه إطار الصورة، وهو الذى اعتدته أثناء قيامى بالتمثيل.

كنت أزاول الكتابة طول الوقت أثناء عملى بالتمثيل. لا. ليست مسرحيات، بل قصائد، بل مئات منها، وأعتقد أن اثنتى عشرة منها جديرة بإعادة نشرها، إلى جانب القطع النثرية القصيرة. كان عدد كبير منها حواريا، وإحداها كان مونولوجًا حَوَّلْتُه فيما بعد إلى اسكتش من لون المنوعات. كما كتبت رواية

كذلك. كانت تعتمد على سيرتى الذاتية إلى حد كبير، وتستند إلى فترة من فترات شبابى فى حىّ هاكنى بلندن. لم أكن الشخصية الرئيسية، ولو أننى ظهرت فيها متخفيًا. ومشكلة تلك الرواية أنها كانت تمتد فى مساحة زمنية أطول مما ينبغى، وتتضمن أساليب أكثر مما ينبغى، حتى غدت، إلى حد ما، خليطًا غير متجانس. ولكننى استخدمت خيوطًا فكرية معينة من هذه الرواية، وهى التى تصورت أنها جديرة بالاستكشاف، فى مسرحيتى الإذاعية **الأقزام**. وكان ذلك عنوان الزواية.

لم أشرع فى كتابة المسرحيات إلا فى عام ١٩٥٧. دخلت غرفة ذات يوم ورأيت شخصين فيها. والتصقت هذه الصورة بذهنى زمنًا ما بعد ذلك، وأحسست أن الأسلوب الوحيد الذى أستطيع التعبير به عنها، وإزاحتها من ذهنى، أسلوب دراميّ. فبدأت بصورة هذين، وتركتهما ينطلقان منها. لم يكن فى ذلك تحولٌ عامدٌ من شكل للكتابة إلى شكل آخر، بل كان انتقالاً طبيعيًا تمامًا. وقام صديق لى يدعى هنرى وولف بإخراج المسرحية - **الغرفة** - فى جامعة بريستول، ثم أُدرجت بعد بضعة أشهر، وكان ذلك فى يناير ١٩٨٥، وبإخراج مختلف، فى مهرجان المسرح الجامعى. وسمع مايكل كودرون بهذه المسرحية وكتب إلى على الفور يسأل إن كانت لدىّ مسرحية طويلة كاملة. وكنت عندها قد انتهيت من كتابة مسرحية **حفل عيد الميلاد**...

أبدأ بالأشخاص، الذين يجمع بينهم موقف محدد. وأنا لا أبدأ الكتابة قطعًا منطلقًا من أية فكرة مجردة. ولن أدرك وجود رمز من الرموز إذا رأيته. وأنا لا أظن أن فى مسرحيتى **الحارس** أى شىء بالغ الغرابة، على سبيل المثال، ولا أستطيع أن أفهم لماذا ينظر إليها الناس تلك النظرة. فالمسرحية تبدو مباشرة وبسيطة إلى حد بعيد. تسألنى عن بذور مسرحياتى؟ سأحاول أن ألتزم الدقة قدر ما أستطيع فى هذا الصدد. دخلت غرفة ذات يوم ورأيت شخصًا واقفًا وشخصًا جالسًا، وبعد عدة أسابيع كتبت **الغرفة**. ودخلت غرفة أخرى ورأيت شخصين جالسين، وبعد بضع سنوات كتبت **حفل عيد الميلاد**. ونظرت من الباب داخل غرفة ثالثة ورأيت شخصين واقفين فكتبت **الحارس**.

أنا لا أفكر فى أى جمهور حين أكتب. بل أكتب وحسب. فأنا أجازف فيما يتعلق بالجمهور. هذا ما كنت افعله أصلاً وأظن أنه حقق نجاحًا – بمعنى أننى أجد فى المسرح جمهورًا. فإذا كان لديك شىء تريد أن تقوله للناس. فسوف تقلق إذا لم يشاهد مسرحيتك إلا بضعة آلاف شخص. ومن ثم فقد تفعل شيئًا آخر. فقد تصبح مُعَلِّمًا دينيا، أو ربما أصبحت سياسيًا. لكنك إن لم تكن تريد أن ترسل رسالة محددة إلى الناس، صريحة ومباشرة، فسوف تواصل الكتابة وحسب، وتمسى راضيًا كل الرضى.

كان يدهشنى دائمًا أن يأتى أحد أصلاً لمشاهدة مسرحياتى، لأن كتابة هذه المسرحيات كانت أمرًا شخصيًا إلى حد بعيد، إذ كتبتها - ولا أزال أكتبها - لفائدتى الخاصة. ومن محض المصادفات أن يحدث أن يشارك فى ذلك أحد. فأولاً وأخيرًا، وعلى طول المسار، يكتب الكاتب لأنه يريد أن يكتب، ويحس بأن عليه أن يكتب لنفسه.

إنى على اقتناع بأن ما يحدث فى مسرحياتى يمكن أن يحدث فى أى مكان، فى أى وقت، وفى أى موقع، وإن كانت الأحداث تبدو غير مألوفة للوهلة الأولى. إذا ضغطت علىّ حتى أقدم لك تعريفًا قلت لك إن ما يحدث فى مسرحياتى واقعى، ولكن ما أفعله لا ينتمى للواقعية.

الكتابة للتليفزيون؟ أنا لا أُفَرِّقُ بين أنواع الكتابة، ولكننى حين أكتب للمسرح دائمًا ما أحافظ على استمرار الحدث. فالتليفزيون يتيح لك أن تنتقل بسرعة من مشهد إلى مشهد، ويزداد ميلى هذه الأيام إلى اعتباره صورًا. فعندما أتصور شخصًا يطرق الباب أرى الباب فى لقطة قريبة، وشخصًا يصعد السلَّم فى لقطة بعيدة. والكلمات تصاحب الصور بطبيعة الحال، ولكن الكلمات فى التليفزيون أقل أهمية منها فى المسرح بطبيعة الحال. وأعتقد أن المسرحية التى كتبتها بعنوان **ليلة خارج المنزل** قد نجحت فى تحقيق التكامل بين الصور والكلمات،

ربما لأننى كتبتها أصلاً للإذاعة. وقد شاهدها ستة عشر مليون شخص فى التليفزيون. إنه شىء يصعب فهمه. بل لا يكاد المرء يستطيع التفكير فيه. وعندما يكتب المرء للتليفزيون فهو لا يفكر فيه. وأنا لا أجد أن التليفزيون وسيط يفرض القيود أو الحدود، وهو غير مقصور على الواقعية، بالضرورة. فإن إمكانياته تتجاوز ذلك كثيرًا. وفى ذهنى الآن فكرة أو فكرتان، لن تتسما بالواقعية الصرفة، وقد كتب لهما النجاح فى التليفزيون.

وأنا أكتب للإذاعة المسموعة بسبب الحرية التى تتيحها. وعندما كتبت **الأقزام** منذ بضعة أشهر استطعت التجريب فى الشكل، فأقمت بناء متحركًا مرنًا، بل تزيد قدرته على الحركة، وتزيد مرونته، عن أى عمل لوسيط آخر. وأما من ناحية المضمون فقد استطعت أن أمضى فى الشوط إلى نهايته وأستمتع بالاستكشاف إلى درجة لا يمكن أن تقبل فى أى وسيط آخر سوى الإذاعة. وأنا واثق أن الجمهور ربما لم يجد ثمرة هذا الاستكشاف مفهومة على الإطلاق، ولكنها كانت مفهومة فى نظرى وبالغة القيمة لى.

لا، لست كاتبًا ملتزمًا، بالمعنى المعتاد للالتزام، سواء أكان ذلك دينيًا أم سياسيًا. ولا أعلم بوجود أية وظيفة اجتماعية محددة. بل أكتب لأننى أريد أن أكتب. ولا أرى أية لافتات على عملى ولا أحمل أية

ألوية. إذ إننى فى آخر المطاف أستريب بالعناوين المحددة القاطعة. وأما حالة المسرح الآن، فإننى على وعى مثل الجميع بالعيوب القائمة - فى الإجراءات، وفى الذوق، وفى البناء العام للإدارة، وأعتقد أن هذه الحال سوف تستمر على ما هى عليه تقريبًا لفترة قد تطول. لكنه يبدو لى أن تطورًا معينًا قد وقع فى إحدى القنوات فى السنوات الثلاث الماضية. فلم يكن من الممكن تقديم مسرحية **الحارس**، ولم يكن من الممكن قطعًا أن يستمر عرضها قبل عام ١٩٥٧. لم تعد للتصنيفات القديمة - ما بين الكوميديا والتراچيديا والهزلية - علاقة بما يجرى، ويبدو أن المديرين قد أصبحوا يدركون أن هذا التغيير فى صالح المسرح. ولكن الكتابة للمسرح أصعب الأشياء جميعًا، مهما يكن النظام المعمول به، وتزداد صعوبته فى نظرى كلما أنعمت النظر فيه.

الكتابة للمسرح

الكلمة التى ألقاها هارولد پنتر فى المهرجان المسرحى القومى للطلاب فى مدينة بريستول عام ١٩٦٢

لست من أصحاب النظريات. ولست مُعَلِّقًا يوثق بـه أو يُعْتَدُّ بـه عـلـى الـواقـع المـسـرحـى أو الـواقـع الاجتماعى أو أى واقع. وإنما أنا أكتب مسرحيات عـنـدمـا أتمـكـن مـن ذلـك، وحسب. هـذا كل مـا فـى الأمر. وهكذا فأنا أتكلم، على مضض إلى حد ما، لأننى أدرك أن المقولة الواحدة قد يكون لها ما لا يقل عن أربعة وعشرين جانبًا مختلفًا، وفقًا لموقفك حين تقولها أو وفقًا لحالة الجو. ولقد اكتشفت أن أية مقولة قاطعة من المحال أن تحتفظ بموقعها وتغدو نهائية بل سوف تخضع على الفور إلى ما تدخله

جوانبها الثلاثة والعشرون الأخرى عليها من التعديلات. وإذن فلا ينبغى النظر إلى أى مقولة تصدر عنى اليوم باعتبارها نهائية وقاطعة. وقد تبدو بعضها نهائية وقاطعة، بل وقد تكاد تكون نهائية وقاطعة، ولكننى لن أعتبرها كذلك غدًا، ولا أود لكم أن تعتبروها كذلك اليوم.

قدم المسرح لى مسرحيتين طويلتين فى لندن، عُرضت إحداهما أسبوعًا، وامتد عرض الثانية عامًا كاملاً. ولا شك أن المسرحيتين مختلفتان: كنت فى **حفل عيد الميلاد** أفصل بين العبارات بوضع شَرْطة، فكثرت الشرائط فى النص، أما فى **الحارس** فقد استبدلت النقاط بالشرائط. وهكذا فبدلاً من أن أقول ''انظر شرطة من شرطة أنا شرطة شرطة شرطة'' أصبح النص يقول ''انظر نقطة نقطة نقطة من نقطة نقطة نقطة أنا نقطة نقطة نقطة نقطة''. وهكذا فقد يكون من الممكن أن تستنتج من ذلك أن النقاط أحب إلى الجمهور من الشرائط، وأن ذلك هو سبب امتداد عرض **الحارس** وقصر فترة عرض **حفل عيد الميلاد**. ولكن عدم قدرتك على أن تسمع النقاط والشرائط فى أى من المسرحيتين أثناء العرض أمر لا علاقة له بالقضية. ولن تنجح فى أن تخدع النقاد فترة طويلة، إذ يستطيعون التمييز بين النقطة والشرطة من مسافة بعيدة، حتى لو لم تكن تستطيع أن تسمع أيا منهما.

ولم أتبين إلا بعد وقت طويل أن استجابة النقاد والجمهور فى المسرح تصعد وتهبط بصورة غير منتظمة على الإطلاق. والخطر الكامن للكاتب أن يصبح فريسة سهلة لجرثومتين قديمتين هما الخوف والتوقع فى هذا الصدد. لكننى أعتقد أن دسلدورف قامت بتصفية الجو لى. ففى دسلدورف منذ عامين تقريبًا، صعدت إلى خشبة المسرح بعد انتهاء العرض، كما جرت عليه العادة فى أوروبا، مع الممثلين الألمان لمسرحية **الحارس** لتحية الجمهور فى الليلة الأولى. وواجهت على الفور صيحات الاستنكار، وأحسست كأنما كانوا أفضل من يصدر صيحات الاستنكار فى العالم. وكنت أتصور أنهم يستخدمون أبواقًا تضخم أصواتهم، ولكنها كانت أفواههم وحسب. وكان عناد الممثلين لا يقل عن عناد الجمهور، فارتفعت الستار وأنزلت أربعًا وثلاثين مرة، وكانت صيحات الاستنكار تعلو فى كل مرة. ولكنه لم يكن قد بقى فى الصالة فى المرة الرابعة والثلاثين إلا شخصان، وكانا يواصلان الاستنكار. ومن الغريب أن يبعث ذلك فى قلبى الدفء، وهكذا فكلما أحسست الآن برجفة الخوف أو التوقع، تذكرت دسلدورف، فتحقق لى الشفاء.

المسرح نشاط جماهيرى ضخم يضج بالطاقة. وأما الكتابة فهى نشاط فردى تمامًا فى نظرى، سواء كنت أكتب قصيدة أو أكتب مسرحية. لا فرق بين

هذا وذاك. وهاتان الحقيقتان من العسير التوفيق بينهما. فالمسرح المحترف، مهما تكن الفضائل التى يتميز بها ولا شك، عالم من الذُّرَا الكاذبة، ومن التوترات المحسوبة، وفيه قدر من الهستيريا وقدر هائل من عدم الكفاية. ومصادر الإزعاج فى هذا العالم الذى أتصور أننى أعمل فيه يزداد انتشارها واقتحامها للنفس فى المسرح، ولكن موقفى يظل أساسًا كما هو. فما أكتبه لا يلتزم إلا بنفسه، وأنا لا أدين بأية مسئولية للجمهور، ولا للنقاد، ولا للمنتجين، ولا للمخرجين، ولا للممثلين، بل ولا لإخوانى من البشر بصفة عامة، بل تنصبُّ المسئولية لدىَّ على المسرحية التى أكتبها. لقد حذرتكم من المقولات القاطعة فى البداية، ولكن يبدو أننى قد قلت الآن مقولة قاطعة.

كنت ولا أزال أبدأ أى مسرحية بطريقة بسيطة، إذ أجد شخصيتين فى سياق معين، فأجمع بينهما وأستمع إلى ما يقولولان، دون أن أجعلهما يشعران بى. وكان السياق لى ولا يزال دائمًا مجسدًا ومحددًا، وكذلك الشخصيّات. لم أبدأ قط أى مسرحية من أى لون من الأفكار المجردة أو النظريات، ولم أتصور يومًا ما أن شخصياتى الخاصة رُسُلٌ للموت، أو الأجل، أو السماء أو درب التبانة، أو، بتعبير آخر صور رمزية لأية قوة معينة، مهما يكن معنى ذلك. فالذى يحدث أنه عندما يتعذر تحديد شخصية ما أو فهمها

بسهولة فى إطار المعروف والمألوف، نجد من يميل إلى إقصاء هذه الشخصية كى تقبع فوق 'الرف الرمزى' ، سالمة آمنة. فإذا وضعت الشخصية هناك أصبح فى الإمكان الحديث عنها دون حاجة إلى معايشتها. وبهذا الأسلوب ما أيسر على النقاد أو الجمهور أن يقيموا ستارًا بارعًا من الدُّخَان يحول دون التعرف عليها ودون مشاركتها حياتها مشاركة نابضة وإرادية.

إننا لا نحمل بطاقات تعريف على صدورنا، وعلى الرغم من مواصلة الآخرين إلصاقها بنا، فإنها لا تقنع أحدًا. فالواقع أن الرغبة فى التحقق من صدق خبرتنا وخبرات الآخرين رغبة مفهومة ولها ما يبررها لدينا جميعًا، وإن لم يكن من الممكن إشباع تلك الرغبة فى جميع الحالات. وأقول إنه لا توجد فواصل قاطعة بين ما هو حقيقى وما هو وهمى، ولا بين ما هو صادق وما هو كاذب. وليس من المحتوم أن يكون أمرٌ ما صادقًا أو كاذبًا، بل إنه قد يكون صادقًا وكاذبًا معًا. فالشخصية الموجودة على خشبة المسرح والتى لا تستطيع تقديم حجة مُقنعة أو معلومات مُقنعة بشأن خبرتها فى الماضى، أو بشأن سلوكها فى الحاضر أو آمالها فى المستقبل، ولا تقديم تحليل شامل لدوافعها، شخصية مشروعة وجديرة بالاهتمام تمامًا مثل الشخصية التى تستطيع أن

تفعل ذلك كله، وهو ما قد يثير دهشتنا. فكلما ازدادت حدَّة الخبرة، تضاءلت دقة التعبير عنها تفصيلاً.

وبغض النظر عن أى اعتبار آخر، نجد أننا نواجه صعوبة التحقق من صدق خبرة الماضى، وهى صعوبة بالغة قد تبلغ حد المحال. وأنا لا أعنى بالماضى ما مرت عليه سنوات كثيرة، بل أعني يوم أمس، أو حتى صباح اليوم. ماذا وقع، ماذا كانت طبيعة ما وقع، ماذا حدث؟ وإذا كان للمرء أن يتحدث عن صعوبة معرفة ما وقع بالأمس، فإن له فى ظنى أن يعامل الحاضر بالأسلوب نفسه. ترى ماذا يحدث الآن؟ لن نعرف حتى الغد، أو حتى تنقضى ستة أشهر، لكننا عندها لن نعرف، بل سوف نكون قد نسينا، وربما يكون خيالنا قد نسب خصائص كاذبة تمامًا إلى ما حدث اليوم. إن اللحظة تطير من أيدينا، حتى فى لحظة ميلادها، فتختلف صورتها وقد تتشوه. ونحن جميعًا نختلف فى تفسير الخبرة المشتركة اختلافًا تامًا، وإن كنا نفضل أن نؤمن بصحة الرأى القائل بوجود أرضية مشتركة شائعة، أرضية معروفة. وأعتقد أن مثل هذه الأرضية المشتركة الشائعة موجودة ولا شك، ولكننى أعتقد أنها تشبه الرمال المتحركة شبهًا أكبر. ولما كانت كلمة 'الواقع' كلمة ثابتة قوية، فإننا نميل إلى الاعتقاد أو إلى الأمل فى أن يكون ما تدل عليه الكلمة أمرًا يضارع الكلمة

فى الثبات والاستقرار وعدم اللبس أو الغموض. ولكن ذلك لا يبدو صحيحًا، وعدم صحته لا يزيد الأمر سوءًا أو امتيازًا.

ليست المسرحية مقالاً، ولا ينبغى للكاتب المسرحى، مهما يكن ما يُطلب منه، أن يفسد اتساق شخصياته بأن يدس فى الفصل الأخير علاجًا لأفعالها أو تبريرًا لها، لا لسبب إلا لأننا درجنا على أن نتوقع، مهما تكن الظروف "حلاً" للصراع فى الفصل الأخير. إذ يبدو أن إلصاق عنوان أخلاقى صريح بصورة درامية ما تفتأ تتطور ولها دوافعها التى لا تقاوم أمر سطحى ووقح وكاذب. وحيثما يحدث ذلك لا يغدو ما لدينا مسرحًا بل أحجية كلمات متقاطعة. فالجمهور فى يده الصحيفة، والمسرحية تملأ الفراغات بالحروف، ويمسى الجميع سعداء.

والواقع أن بيننا اليوم عددًا كبيرًا من الناس الذين يطالبون بأن يتجلى فى المسرحيات المعاصرة بوضوح لون من الالتزام الصريح والمعقول. فهم يريدون من كاتب المسرح أن يكون نبيًا. ولا شك أن كُتَّاب المسرح يمارسون قدرًا كبيرًا من التنبؤ هذه الأيام، فى مسرحياتهم وخارج هذه المسرحيات. إذ نستمع إلى التحذيرات والمواعظ والنصائح والمناشدات الأيديولوجية، والأحكام الأخلاقية، والمشكلات المحددة المزودة بحلول جاهزة، وقد

تجتمع كلها تحت لواء النبوءة. والموقف الكامن وراء هذا النوع يمكن تلخيصه فى عبارة واحدة "إننى أقول لكم!".

ولابد من اختلاف المسرح فى هذا العالم، وأعتقد أن من حق 'س' من الكُتَّاب أن يسلك أى سبيل يختاره دون أن أقوم بدور الرقيب عليه. ولا يبدو لى أن الدعوة إلى حرب زائفة بين مدارس مفترضة لكتاب المسرح تعتبر من أساليب التسلية المثمرة، وليس ذلك قطعًا ما أعتزمه. ولكننى لا أملك إلا أن أشعر أن لدينا ميلاً بارزًا إلى أن نؤكد بذلاقة لسان شديدة كل ما نفضله على خوائه، مثل تفضيل الحياة بالمعنى العام، وهى التى تعتبر بالغة الاختلاف عن الحياة بالمعنى الخاص، أقصد الحياة التى نعيشها فعلاً، ومثل تفضيل حُسْن النية، والإحسان، والخير، وما أشد السطحية التى أصبحت هذه عليها هذه المقولات.

وإذا كان لى أن أصوغ أى مفهوم أخلاقى فقد يكون ما يلى: حذار من الكاتب الذى يعرض عليك قضية تشغله حتى تعتنقها، الكاتب الذى يجعلك لا تشك إطلاقًا فى جدارته، وفى نفعه، وفى إيثاره، والذى يعلن لك أنه شفوق حنون، ويكفل أن يعرض هذا الإشفاق بكل ملامحه، بحيث يصبح كتلة تنبض فى المكان الذى ينبغى أن تكون شخصياته فيه. وأما

ما يُعرض فى معظم الأحيان باعتباره فكرًا فعالاً إيجابيًا فما هو إلا جسد ضائع فى سجن التعريفات والقوالب اللفظية الخاوية.

والواضح أن مثل هذا الكاتب يثق فى الكلمات ثقةً مطلقة. وأما أنا فمشاعرى إزاء الكلمات مشاعر مختلطة. إننى أتنقل بينها، وأنسقها وأغربلها، وأرقبها وهى تظهر على الصفحة، فأستقى من ذلك متعة كبيرة. ولكننى فى الوقت نفسه يخامرنى شعور قوى إزاء الكلمات لا يمكن وصفه بأقل من الغثيان. يا لأثقال الكلمات التى تواجهنا كل يوم، كلمات تقال فى سياق مثل هذا، كلمات أكتبها أنا ويكتبها غيرى، ومعظمها مصطلحات بالية ميتة؛ والأفكار التى تتكرر ويتغير شكلها باستمرار تصبح مبتذلةً، سخيفةً، لا معنى لها. وإزاء هذا الغثيان ما أيسر أن يستسلم المرء له ويتراجع فيصاب بالشلل. وأتصور أن معظم الكتاب يعرفون بعضًا من هذا اللون من الشلل. ولكنه إذا تمكن المرء من مواجهة هذا الغثيان، ومن متابعته إلى النهاية، ومن التحرك فى داخله والخروج منه، فسوف يمكننا أن نقول إن شيئًا ما قد حدث، بل إنه قد أنجز شيئًا ما.

واللغة فى ظل هذه الظروف تتميز باللَّبْس الشديد، فما أكثر ما يكمن الشىءُ المعروفُ والمسكوتُ عنه خلف الكلمة المنطوقة. وشخصياتى تخبرنى ببعض الأمور ثم لا تزيد عليها، فيما يتعلق بخبرتها

وآمالها ودوافعها وتاريخها. وما بين افتقارى إلى البيانات البيوغرافية عنها واللَّبْس الذى تتسم به أقوالها تمتد منطقة جديرة بأن نستكشفها بل لابد أن نستكشفها. إننا جميعًا - أنا وأنتم والشخصيات التى تنمو على الصفحة - نميل فى معظم الأحيان إلى عدم التعبير عن أنفسنا، ولا نكاد نصرح بشىء، بل نحن نتملَّصُ ونُرَاوِغُ ونقيمُ العقباتِ ونتمنَّعُ فيمتنعُ الوثوقُ بنا. ولكن هذه الصفات تنشئ لغةً معينة، ولأكرر أن الذى يقال فى هذه اللغة تختفى خلفه أقوال أخرى غير منطوقة.

ولما كانت للشخصيات قوة دفعها الخاصة، فإن مهمتى هى ألاّ أفرض عليها أو أُخْضِعَهَا لأقوال زائفة، وأعنى بذلك إرغام شخصية على الحديث حيث لا يمكن لها أن تتحدث، أو أن أجعلها تتحدث بأسلوب لا يمكنها التحدث به، أو أن تتحدث عن أمور من المحال أن تتحدث عنها. ويجب أن تتميز العلاقة بين المؤلف والشخصيات بقدر كبير من الاحترام المتبادل. وإذا كان من الممكن لنا أن نتحدث عن اكتساب لون ما من الحرية من الكتابة، فإن هذه الحرية لن تتسنى للكاتب عن طريق وضع شخصياته فى أوضاع ثابتة محسوبة بدقة، بل بالسماح لها بحرية التصرف، وإتاحة حرية الحركة المشروعة لها. وقد يأتى ذلك بآلام مُبَرِّحة. ومن الأيسر كثيرًا، بل مما يقل إيلامه كثيرًا، ألا تدعها تعيش.

وأود أن يكون واضحًا كل الوضوح فى الوقت نفسه أننى لا أعتبر أن شخصياتى لا تخضع لضابط ولا رابط، أو أنها فوضوية. فليست فى الواقع كذلك. فإننى أنا الذى أتولى الاختيار والتنظيم. وأقوم بجميع الأعمال الشاقة اللازمة، فى الواقع، وأظن أن لى أن أقول إننى أهتم اهتمامًا بالغًا بالشكل، من شكل الجملة إلى البناء العام للمسرحية. وأقل ما يوصف به هذا التشكيل هو أن له أهمية قصوى. لكننى أعتقد أن أمرين يقعان فى الوقت نفسه، فأنت تقوم بالتنظيم وكذلك تستمع إلى ما يقال، مهتديا 'بالمفاتيح' التى تركتها لنفسك من خلال الشخصيات. وأحيانًا ما تنجح فى الموازنة، حيث تؤدى صورة ما إلى توليد صورة أخرى، وحيث تستطيع فى الوقت نفسه أن تتنبه إلى المواقع التى تصمت فيها الشخصيات وتختبىء. وهى أوضح ما تكون فى نظرى حين تلجأ إلى الصمت.

والصمت نوعان. النوع الأول يعنى عدم النطق بالألفاظ. وأما النوع الثانى فقد نجده أثناء تدفق الألفاظ كالسيل الجارف، فهذا الكلام يتحدث عن لغة حبيسة خلفه، وهذه اللغة هى ما يحيلنا الكلام عليه باستمرار. أى إن الكلام الذى نسمعه مؤشر على الكلام الذى لا نسمعه. فالمتكلم هنا يتجنب شيئًا لابد له من تجنبه، وقد يمثل كلامه ستار دُخَانٍ فيه عنف أو دهاء أو ألم أو سخرية، بحيث ينجح فى

إبقاء 'الكلام الآخر' فى مكانه كامنًا. وعندما يسود الصمت الحقيقى لا نشعر إلا بالصدى، ولكننا نكون أقرب إلى التعرِّى. ومن أساليب النظر إلى الكلام القول بأنه حيلة متصلة الحلقات للتغلب على التعرى.

لقد سمعنا مرات عديدة تلك العبارة المرهقة التى اتسخت من طول الاستعمال وهى "العجز عن التواصل" ، كما دأب الناس على إلصاق هذه العبارة بإنتاجى المسرحى بانتظام. لكننى أعتقد أن العكس هو الصحيح. وأظن أننا نتواصل تواصلاً أنجح مما ينبغى، فى المسكوت عنه، وأن الذى يحدث هو محاولة مستمرة للمراوغة والتفادى، أو قل محاولات خلفية مستميتة للتكتم والعزلة. فالتواصل أمر رهيبٌ إلى حد لا يحتمل. ودخول حياة شخص آخر أمر مخيف مرعب. والإفصاح للآخرين عن الفقر داخل نفوسنا أمر يثير الذعر والفزع.

وأنا لا أقول إن جميع الشخصيات فى أى مسرحية تعجز دائمًا عن قول ما تعنى. على الإطلاق. فلقد وجدت أنه كثيرًا ما يحدث ذلك، فإذا بإحداها تقول شيئًا ربما لم تقله من قبل قط. وعندما يحدث ذلك فإن ما تقوله يغدو لا راد له، ومن المحال العدول عنه أبدًا.

الصفحة البيضاء مثيرة ومخيفة معًا. إنها

البداية لك. وبعدها تأتى مرحلتان فى مسيرة المسرحية، مرحلة البروفات ومرحلة العرض على الجمهور. وكاتب المسرح يستوعب دروسًا بالغة القيمة من الخبرة المسرحية النشطة والعميقة، فى هاتين المرحلتين. لكنه يجد أنه عاد من جديد للتحديق فى الصفحة البيضاء. وقد يكون فى تلك الصفحة شىءٌ وقدلا يكون فيها أىُّ شىء، وهو ما لا تعرفه حتى تُضَيِّقَ عليها الخناق، وإن لم يكن لديك ما يضمن أن تعرفه حتى عند ذلك، ولكن فرصة تحقيق ذلك تظل قائمة وجديرة بخوض التجربة.

لقد كتبت تسع مسرحيات، للمسرح والتليفزيون والإذاعة، لكننى لا أدرى على الإطلاق حتى هذه اللحظة كيف تمكنت من كتابتها، وكانت كل مسرحية فى نظرى "نوعًا مختلفًا من الفشل"، وأتصور أن هذه الحقيقة كانت تدفعنى بعد كل مسرحية إلى كتابة المسرحية التالية.

وإذا كنت أجد كتابة المسرحيات جُهْدًا بالغ الصعوبة، مع إدراكى كذلك أنها لون من الاحتفال، فإن الأصعب من ذلك كثيرًا أن نحاول إخضاع ذلك الجهد لقواعد عقلانية، وما أشد ما تفشل هذه المحاولات، على نحو ما أظن أننى سبق لى تبيانه بوضوح لكم هذا الصباح.

يقول صمويل بيكيت فى بداية رواية له بعنوان **ما لا يُسمى**: "يبدو أن الحقيقة، إن كان لمن فى موقفى أن يتكلم عن الحقائق، لا تقتصر على أننى لابد أن أتكلم عن أشياء لا أستطيع الكلام عنها، بل كذلك - وهو أمر أشد طرافة - بل كذلك أننى - وهو ما قد تزيد طرافته حتى عن ذلك، إن كان ذلك ممكنًا - أننى أجد لزامًا علىَّ أن... لقد نسيت! غير مهم!" .

'موضوع كتاباتى'

نص الكلمة التى ألقاها هارولد پنتر فى مدينة هامبورج، بألمانيا الغربية، فى حفل تسليمه جائزة شيكسبير الألمانية لعام ١٩٧٠.

عندما قيل لى إننى سوف أُمْنَحُ هذه الجائزة، أصابنى الذهول، بل الحيرة، حتى مع إحساسى العميق بالامتنان لهذا التكريم، وما زلت أشعر بهذا التكريم وبعض الحيرة، والخوف أيضًا. وأما ما يخيفنى فهو أنه قد طُلِبَ منى أن أُلقى اليوم خطبة فيكم. فإذا كنت أجد فى الكتابة صعوبة، فإننى أجد فى إلقاء خطاب على الجمهور صعوبة مضاعفة.

ذات يوم منذ سنوات عديدة، وجدت نفسى أشارك، قَلِقًا، فى مناقشة عامة عن المسرح. وسألنى أحدهم عما تدور مسرحياتى 'حوله'. وأجبت دون

تفكير على الإطلاق، لا لشيء إلا لإحباط هذا اللون من التساؤل، قائلاً "ابن عُرس تحت خزانة الشراب". وكان ذلك خطأً كبيرًا. فلقد رأيت النقاد يستشهدون بهذه الملاحظة على مر السنين فى كثير من كتاباتهم الجادة، إذ غدت فيما يبدو تكتسب دلالة عميقة، وأصبح الناس يرون أنها تعليق مهم وذو علاقة وثيقة بمسرحياتى. ولكن مقولتى لم تكن تعنى لى فى الواقع شيئًا على الإطلاق. فما أشد أخطار مخاطبة الجمهور.

كيف يتحدث المرء عن عمله؟ إننى كاتب لا ناقد. وعندما أستخدم كلمة العمل، فأنا أعنى العمل. إذ أرى أننى لا أزيد عن كونى رجلاً عاملاً.

لقد تأثرت بأن اللجنة المختصة باختيار الفائز بجائزة شيكسبير قد فحصت أعمالى، فوجدتها جديرة بالفوز بهذه الجائزة، وإن كان من المحال أن أفهم الأسباب التى دفعت اللجنة إلى اتخاذ هذا القرار. فأنا أقف فى الطرف الآخر من التليسكوب. فاللغة المستخدمة، والآراء المقدمة، والموافقات والاعتراضات الصادرة على عمل الكاتب تقع، بمعنًى من المعانى، خارج إطار خبرة الكاتب الفعلية بعمله، لأن جوهر هذه الخبرة يكمن فى كتابة المسرحيات نفسها. ولدىَّ علاقة خاصة بالكلمات التى أخطها على الورق والشخصيات التى تنشأ من هذه الكلمات، وهى علاقة من المحال لفرد آخر أن يشاركنى فيها.

وربمـا كـان ذلـك سـبـب اسـتـمـرار حـيـرتـى إزاء المـدح وعـدم اكـتـراثـى عـلـى الإطـلاق فـعـلاً بـالـقـدح. فـالمـدح والـقـدح يَنْصَبَّان عـلـى شـخـص يـدعـى بـنـتـر. وأنـا لا أعـرف الـرجـل الـذى يـتـحـدثـون عـنـه. وأنـا أعـرف المسرحيات ولكننى أعرفها بأسلوب بالغ الاختلاف، بالغ الخصوصية.

فإذا كـان علـىَّ أن أتحـدث علـى الإطـلاق، فإننـى أفضل الحديث العملى عن أمور عملية، ولكن ذلك لا يزيد عن أمل بعيد المنال، فمن المحتوم أن ينزلق المرء إلـى هـوة 'التنظير'، حتـى دون أن يـلـحـظ ذلـك. وأنـا أستريب بالنظريات. فأيا كان العمل الذى قمت به فى عالم المسرح – إذ قمت إلى جانب الكتابة بالتمثيل فى مسرحيات كثيرة وبإخراج بعض المسرحيات – فلقد وجدت أن النظريات فى ذاتها لم تعد بأية فائدة على أنا شخصيًا ولا على بعض زملائى، فى حدود ما لاحظت. وفى رأيى أن أفضل علاقة تعاون عاملة فى المسرح تكمن فى لون من الاختزال المتعثر وغير المنتظم الذى تضيع فيه الحقائق، أو يصطدم المرء بها، أو يتحسسها، ويعثر عليها من جديد. وأعرف مُخْرِجًا مسرحيًا ممتازًا لم يعرف عنه استكمال جملة واحدة، فهو يتمتع بثقة فطرية وقدرات كبيرة على التواصل، وهى قدرات تكاد تكون روحية، إلى الحد الذى كان يجعل الممثلين يستجيبون لألفاظه قبل أن ينطق بها.

لا أريد أن يفهم من كلامى أننى أنصح بالافتقار إلى الذكاء باعتبار ذلك من الوسائل المفيدة فى العمل، بل إننى أشير، على العكس من ذلك، إلى ضرب من ضروب الذكاء الذى يستعان به فى الأمور العملية ذات الصلة بالقضية، فى كل ما هو فعال وحىّ ومحدد، فهو ذكاء يعمل بالتعاون مع الآخرين للعثور على الحقائق المشروعة، وهى التى لا مناص من مواجهتها، ابتغاء تجسيدها عمليًا على المسرح. ففترة التجارب المسرحية (البروفات) التى تتكون من أحاديث فلسفية أو مقولات سياسية لا تؤدى إلى رفع الستار فى الثامنة مساء.

لقد أشرت إلى الحقائق، وأنا أعنى بها الحقائق المسرحية. ومن الصحيح أن يقال إن الحقائق المسرحية لا تكشف أسرارها بسهولة، وما أيسر عليك إذا تمنعت عليك هذه الحقائق واستعصت، أن تشوهها، أو أن تحوّلها إلى شىء آخر، أو أن تتظاهر بأنها لم يكن لها وجود يومًا ما. وكثيرًا ما يحدث هذا فى المسرح حتى دون أن ندركه، وهو برهان إما على العجز أو على الاحتقار الأساسى للعمل الذى يقوم المرء به.

وأنا نفسى أومن أن الكاتب حين ينظر إلى الفراغ الذى ستشغله الكلمة التى لم يكتبها، أو عندما يصل الممثلون والمخرجون إلى لحظة ما على المسرح، فلن يكون فى إمكانهم إلا أن يخطوا خطوة صحيحة

واحدة، وتلك الخطوة - سواء كانت حركة على خشبة المسرح أو كلمة فى الصفحة، - لابد من العثور عليها، فإذا عثروا عليها، كان عليهم أن يحموها بأكبر قدر من الدقة. وأظن أننى أتكلم هنا عن الشكل اللازم، سواء فيما يتعلق بالمسرحية أو بإخراجها.

وأعتقد أنه إذا كان يوجد شكل لازم، أو شكل ملزم، تتطلبه المسرحية من كاتبها، فإننى لم أستطع تحقيقه بنفسى فى يوم من الأيام. ودائمًا ما كانت تنتابنى مشاعر مختلطة عند الانتهاء من الصورة الأخيرة للمسرحية: كنت أحس بالخلاص، ما بين مصدق ومكذب، وأشعر بالابتهاج، وبالثقة فى أننى لو استطعت أن "اقصف رقبة" المسرحية مرة أخرى فربما أسلست لى قيادها من جديد، وربما استطعت تحسينها، أو ربما استطعت التغلب عليها. ولكن ذلك محال. فأنت تبدع الكلمة، والكلمة تجد حياتها الخاصة فإذا بها، بطريقة ما، تحدق فيك حتى تريكك، وإذا بها عنيدة شديدة المراس، والغالب أن تنجح فى هزيمتك. وأنت تبدع الشخصيات فتصبح كائنات شديدة البأس. وهى ترمقك وأنت تكتبها بحذر وترقب. قد يبدو هذا غير معقول ولكننى أعتقد أننى أقول الحق عندما أذكر أننى كنت أكابد نوعين من الألم من خلال شخصياتى. فلقد شاهدت تألمها أثناء قيامى بتشويهها، وتزييفها، وشهدت

احتقارها لى، وكنت أتألم حين أعجز عن الوصول إلى جوهرها، وحين كانت تتعمد مراوغتى والإفلات منى والانسحاب إلى حيث لا تُرى. وأما النوع الثالث من الألم، وهو أندر من هذين، فهو الألم الذى أحسه عندما أصادف الكلمة الصحيحة أو الحركة الصحيحة التى تدفعها إلى الكشف عن نبض حياتها الحقيقى أو تصورها وقد ثبتت أقدامها فى حياتها الحقيقية. وحين يحدث ذلك فإن الألم الناشئ جدير بالمكابدة. وحين يحدث ذلك أبدى استعدادى لدعوتها إلى أقرب مشربٍ كيما أسقى الجميع ما يريدون. وأرجو أن تغفر لى تطاولى عليها وأن تتطاول علىَّ مثلما تطاولت أنا. لكنه لا شك أن صراعًا حادًا يقع بين الكاتب وبين شخصياته، وأقول بصفة عامة إن الشخصيات هى التى تفوز فيه. وذلك هو ما ينبغى أن يكون، فى ظنى. فإذا وضع الكاتب مخططًا هندسيًا لشخصياته، وحافظ على التزامه به بصرامة، ولم يتح لها فى أى وقت أن تفسد خططه، ونجح فى السيطرة التامة عليها، فإنه يكون أيضًا قد قتلها أو بالأحرى أنهى ميلادها، فأصبحت بين يديه مسرحية ميتة.

وأحيانًا يقول لى المخرج أثناء البروفات "لماذا تقول هذه المرأة هذه العبارة؟" فأجيبه "انتظر لحظة، حتى أرجع إلى النص". وهكذا أعود إلى النص وربما أقول "أفلا تقول ذلك لأن ذلك الرجل

قال تلك العبارة، قبل صفحتين؟'' أو أقـــول ''لأنها تعبر عما تشعر به'' أو ''لأنها تشعر بشىء آخر ولذلك تقول هذه العبارة'' أو أقول''لا أعرف السبب على الإطلاق ولكن علينا أن نعرفه بطريقة ما'' . الواقع أننى أحيانًا ما أتعلم دروسًا كثيرة من البروفات.

لقد أسعدنى الحظ كثيرًا فى حياتى بالأشخاص الذين عملت معهم، وكان ارتباطى بالمخرج بيتر هول وفرقة شيكسبير الملكية، بصفة خاصة، مبعث رضى شديد لى. ولقد اكتشفت أنا وبيتر هول فى عملنا المشترك أن علينا أن نتابع الصورة بأكبر درجة من اليقظة، وبهدوء، حتى نعثر عليها، فإذا عثرنا عليها فعلينا أن نجعلها حادة الخطوط، ونحدد نوعها، ونضبط بؤرتها بدقة ونحافظ عليها، وأن الكلمة الأساسية فى هذا كله هى الاقتصاد، الاقتصاد فى الحركة والإيماء، وفى الانفعال والتعبير، بحيث يتساوى الجانب الداخلى والجانب الخارجى فى علاقتهما المحددة والدقيقة مع بعضهما البعض، حتى لا نهدر شيئًا ولا يختلط علينا أمر شىء. وهذه 'النتائج' ليست ثورية على الإطلاق، ولكننى أرجو أن تكون جديرة بإعادة التعبير عنها، على الرغم من ذلك.

قد يبدو أننى أركز تركيزًا أشد مما ينبغى على المنهج وفن الصنعة باعتبارهما يختلفان عن المضمون،

ولكن ذلك ليس صحيحًا فى الواقع. فأنا لا أقول إن النظم التى أشير إليها يجب فرضها على الحدث المسرحى باعتبارها حيلة فنية أو وسيلة شكلية مريحة. فالواضح أن ما يتجلى أمامنا على خشبة المسرح لن يتجلى بصيورة كاملة إلا إذا نجح تحديد مضمون المشهد. ولكننى لا أرى أن هذا التحديد هو التحديد الذى يأتى به التفكير العقلانى، بل هو تحديد ينجزه الممثلون الذين يستخدمون منهجًا مختلفًا تمامًا. وبتعبير آخر أقول إننى إذا كنت أقدم الآن شتى المعايير التى تتعلق بالإنتاج المسرحى، فليست هذه مفاهيم عقلانية بل حقائق صاغتها خبرة المشاركة الفعالة مع خيرة الممثلين، وكذلك، فيما أرجوه، مع نصٍّ حيٍّ.

ماذا أكتب الآن عنه؟ لا ليس عن ابن عرسٍ تحت خزانة الشراب.

لا يهمنى الإدلاء بأقوال عامة. ولست مهتمًا بالمسرح الذى يُستخدم وحسب وسيلة للتعبير عن الذات من جانب الذين يمارسونه. فإننى لا أجد فى ضروب كثيرة من المسرح الجماعى، تحت قطرات العرق وألوان 'الهجوم' والضجيج إلا تعميمات لا قيمة لها، تعميمات ساذجة وغير مثمرة على الإطلاق.

لا أستطيع تلخيص أى مسرحية من مسرحياتى.

ولا أستطيع أن أصف أيًا منها، إلا بأن أقول: هذا ما حدث. هذا ما قالوه. هذا ما فعلوه.

أحيانًا ما أدرك أن شيئًا ما أخذ يلح على ذهنى بإصرار، أن صورًا وشخصيات ما تصر على أن أكتبها. وقد تصبُّ لنفسك قدحًا أو تتصل تليفونيًا بأحد أو تجرى حول المنتزه العام وقد تنجح أحيانًا فى 'خنقها' . وأنت تعرف أنها سوف تحيل حياتك إلى جحيم. ولكنها قد تصبح فى أحيان أخرى محتومة ولا يمكن تجنبها وتجد نفسك مضطرًا إلى إنصافها إلى حد ما. وإذا كانت قد أصبحت جحيمًا، فإنها قطعًا أفضل جحيم يمكن أن أجد نفسى فيه.

ومع ذلك فإننى أرى مفارقة فى أننى جئت إلى هنا لتسلم هذه الجائزة المتميزة باعتبارى كاتبًا، وأننى فى هذه اللحظة لا أكتب شيئًا ولا أستطيع كتابة شىء. لا أدرى السبب. وإنه لشعور مُضْنٍ مؤلم، وأعرف ذلك، ولكننى لا بد أن أقول إن أشد ما أريده الآن هو أن أعود لتسويد صفحة بيضاء، وأن أشعر من جديد بحدوث ذلك الشىء الغريب، ذلك الميلاد من خلال أناملى. فعندما تعجز عن الكتابة تشعر بأنك منفىٌّ عن ذاتك.

"لمحة من حياتى"

كلمة الشكر التى ألقاها هارولد پنتر فى حفل استلامه جائزة داڤيد كوهين للأدب البريطانى عن عام ١٩٩٥. وتُمنح هذه الجائزة مرة كل عامين تقديراً لما أنجزه كاتب بريطانى فى قيد الحياة على امتداد عمره كله.

هذا شرف عظيم. فشكرًا جزيلاً لكم.

لا أستطيع أن أقول إن أسرتى كانت تتمتع بتقاليد أدبية بالغة القوة. كانت والدتى تستمتع بقراءة روايات أ. ج. كرونين وأرنولد بينيت، وأما أبى (الذى كان يغادر المنزل فى السابعة صباحًا ويعود فى السابعة مساءً ويعمل حائكًا فى دكان ترزى) فكان يحب أفلام رعاة البقر فى الغرب الأمريكى، ولكن المنزل لم يكن به إلا عدد جد قليل من الكتب. وكان

ذلك يرجع، بطبيعة الحال، أيضًا إلى أننا كنا نعتمد اعتمادًا كاملاً على المكتبات العامة. لم يكن يملك أحد أن يشترى أى كتب.

ولكننى عندما نجحت فى نشر أول قصيدة لى فى مجلة عنوانها **شعر لندن** سُرَّ والداى بذلك أيما سرور. ونشرت القصيدة باسمى الذى كنت أكتبه پنْتا (PINTA)، لأن إحدى عماتى كانت واثقة من أننا ننحدر من أسرة برتغالية بارزة، وهى أسرة دا پنتاس (Da Pintas). ولم يتأكد ذلك قط، بل ولا أعرف إن كانت مثل تلك العائلة قد وُجدت فعلاً يومًا ما. وكانت القصة كلها تبدو مناقضة تمامًا لما كنت أفهمه من أن آباء أجدادى الأربعة جاءوا من أوديسا، أو من المجر على الأقل، بل وربما من بولندا.

وترددت تكهنات غير مؤكدة بأن پنْتا أصبحت پنْتَرْ خلال الفرار من محاكم التفتيش الإسپانية، لكن أحدًا لم يكن يعرف، فيما يبدو، على الأقل فى حى هاكنى حيث كنت أقيم، إذا كانت قد تشكلت فى البرتغال أيضًا محاكم تفتيش. وعلى أى حال فقد وجدت هجاء اسمى پنتا ذا جاذبية مؤكدة، وإن كنت لم أصل إلى حد إدراج المقطع 'دا' فى الاسم. ثم تخليت عن تلك الفكرة كلها بعد قليل.

لم يكن فى أسرتنا سوى فرد واحد يبدو عليه الثراء على الإطلاق، وهو عم والدى الذى كنا نسميه

العم كولمان، والذى كان يعمل 'بالتجارة' . كان دائمًا يلبس فى قدميه خُفًا للمنزل من اللباد وطاقية على رأسه فى المنزل وكان رجلاً يتمتع بالتأدب الشديد. واقترح علىّ والدى أن أطلع العم كولمان على قصيدتى المنشورة فى مجلة **شعر لندن** عندما نذهب لتناول الشاى عنده فى منزله. ووافقت وإن انتابتنى بعض المخاوف. كان عنوان قصيدتى 'العام الجديد فى وسط انجلترا' ، وكانت تدور حول حياة التشرد التى يحياها ممثل شاب يلعب أدوارًا فى المسرحيات التى يعاد عرضها. كان تأثير ديلان توماس شديدًا فى تلك القصيدة. وكانت فيها الأبيات التالية:

هذا هو المزار
هذى هى البودرة والدم
هذا أنا المشرد
على الدوام فى المنفى
فى بلدة تَلْتَذُّ بالجعة
قل جعة ويتْبريدْ
أو مثلها.

وظللت مع أبى نجلس صامتين فى الغرفة أثناء قراءة العم كولمان لقصيدتى. وعندما وصل إلى الأبيات المذكورة توقف، وتطلع من فوق المجلة إلينا وقال ''أسهم شركة ويتبريد فى صعود هذه الأيام. خذ نصيحتى!' .

كان ذلك فى عام ١٩٥٠، وكنت فى العشرين من عمرى.

كانت قراءاتى الأولى لا شكل لها ولا ترابط بينها إلى حد ما، وربما كان السبب هو ما تعرضت له من غربة فى طفولتى إبان سنوات الحرب. فقد رَحَّلتنى أسرتى عن المنزل مرتين (كانت إحداهما إلى مقاطعة كورنوول حيث شاهدت البحر لأول مرة تقريبًا) ودخلت عددًا من المدارس، وكنت كثيرًا ما أعود إلى لندن لأشهد سقوط المزيد من القنابل، والقنابل الطائرة، والصواريخ. ولم يكن ذلك المناخ يساعد كثيرًا على القراءة. ولكن الأمر استقر بى آخر المطاف فى مدرسة راقية فى هاكنى فى أواخر عام ١٩٤٤، فاستطعت تعويض ما فاتنى. وكانت فى حى هاكنى أيضًا مكتبة عامة عظيمة اكتشفت فيها كتابات چويس، ولورنس ودستويڤسكى، وهمنجواى، وڤيرچينيا وولف، ورامبو، وييتس وغيرهم.

وبعد عدة سنوات، وأظن أن ذلك كان فى عام ١٩٥١، وبعد أن قرأت مقتطفًا من رواية **واط** للكاتب صمويل بيكيت فى مجلة عنوانها **كتابات من أيرلندا**، غدوت أبحث عن الروايات التى كتبها بيكيت فى مكتبة بعد مكتبة فلم أنجح فى الحصول على أيها، حتى اكتشفت روايته الأولى **ميرفى**. وكانت الرواية ملقاة دون اهتمام فى المكتبة العامة للكتب 'الاحتياطية' ، وتسمى مكتبة بيرمونزى، منذ عام

١٩٣٨ . وفهمت من هذا أن الاهتمام بهذا الكاتب كان ضئيلاً فقررت الاحتفاظ بالرواية، فيما يشبه الاستعارة الطويلة الأجل، ولا تزال عندى.

وفى عام ١٩٤٤ قابلت چوزيف بريرلى، الذى أتى إلى المدرسة لتعليم اللغة الإنجليزية، وكان رجلاً فارع الطول من يوركشير، يعانى من الملاريا، وكانت سفينته قد ضُربت بالطوربيد أثناء الحرب، وكان يتمتع بحماس جارف مشبوب للشعر الإنجليزى والأدب الدرامى. ولم يكن فى المدرسة نشاط مسرحى قبل وصوله فى عام ١٩٤٥، ولكنه أعلن فجأة أنه سوف يقدم مسرحية **مكبث** لشيكسبير، وأشار إلىّ فى قاعة الدرس قائلاً "وأنت يا پنتر سوف تلعب دور مكبث" . وقلت 'أنا يا أستاذ؟' فقال 'نعم. أنت. أنت' . كنت فى الخامسة عشرة، ولعبت دور مكبث فعلاً ، بملابس حديثة، مرتديا زى لواء فى الجيش. وسرنى هذا الزى سرورًا عظيمًا إلى درجة أننى ظللت أرتديه أثناء ركوبى الأوتوبيس رقم ٣٨ وأنا عائد إلى المنزل لتناول العشاء بعد البروفة النهائية. كانت العجائز يبتسمن لى، ونظر محصل التذاكر لى وقال "يعنى! لا أعرف كيف أحدد ثمن تذكرتك!" وأهدانى والداى مجلد الأعمال الكاملة لشيكسپير احتفالاً بهذه المناسبة، كما تمكنت من ادخار ثمن نسخة اشتريتها من رواية **أوليس** للكاتب چيمز چويس، ووضعتها على رف الكتب فى غرفة

الجلوس. وأمرنى والدى أن أرفعها من على الرف، قائلاً إنه لا يقبل وجود كتاب مثل هذا فى الغرفة التى تقدم فيها والدتى طعام الغداء.

وتوثقت صداقتى بجوزيف بريرلى. وبدأنا معًا سلسلة من النزهات الخلوية، سيرًا على الأقدام، وهى التى استمرت سنوات طويلة، فكنا نبدأ بما يسمى هاكنى داونز (أو التلال الصغيرة فى هاكنى) فننحدر إلى منتزه سبرنجفيلد، ونسير بحذاء نهر 'لى' ، ثم نعود من طريق 'لى بريدج رود' ، ونمر ببِركة تسمى 'كلاپتون پوند' ، من شارع 'مير' حتى الساحة الخضراء واسمها 'بثنال جرين' . وكان شيكسبير يهيمن على حياتنا آنذاك (أقصد حياتى وحياة أصدقائى) ولكن الاكتشاف الذى أتى به بريرلى معه كان الشاعر المسرحى چون وبستر. فكنا أثناء مسيراتنا نلقى أشعاره فى الخلاء كأنما نودعها مسامع الرياح، أو عربات الترولى المارة بنا، أو حتى السائرين فى الطريق، وكانت الأشعار شذرات متفرقة مثل:

هل يبهجنى أن يذبحنى عقد من ماس؟

أن يخنقنى زهر فواح العطر؟

أن تخترق الصدر رصاصات قاتلة من لؤلؤ؟

أعرف للموت من الأبواب المنفصلة عشرة آلاف

يخرج منها الناس. ومفاصل تلك الأبواب غريبة

إن تجذب تلك الأبواب وإن تدفعها انفتحت!

مهما يكن الأمر وأقسم لك

لن تجدى همساتك فى أذنى.

(دوقة مالفى)

أو مثل ما يلى:

إنى أشم ها هنا روائح السناج

عفونة السناج بالغةٌ.. والنار فى المدخنةِ..

قد اكتوت منى الكبدُ.. كأنها رغيف خبز احترقْ

أحس فى الأمعاء سباكًا يركب المواسير!

(الشيطانة البيضاء)

أو مثل:

وهذه روحى كأنها سفينة تلهو بها العواصف السوداء

ولست أدرى أين تُلقى بالسفينة

(الشيطانة البيضاء)

أو مثل:

أصابنى برد كأنه الزكام السرمدى

فقدت صوتى

ثم لن يعود صوتى ما حييت.

(الشيطانة البيضاء)

أو مثل:

غطوا وجه الحسناء. ابيضت عيناى. ماتت فى مقتبل العمر.

(دوقة مالفى)

كانت تلك اللغة تصيبنى بالدوار.

لقد ألهب چو بريرلى خيالى، ولن أنساه ما حييت.

بدأت كتابة المسرحيات فى عام ١٩٥٧، وافتتح فى عام ١٩٥٨ عرض مسرحيتى **حفل عيد الميلاد** فى مسرح **ليريك** بحى هامرسميث، فذبحها النقاد ذبحًا (باستثناء هارولد هوبسون) ومن ثم توقف العرض بعد ثمانى ليالٍ فقط. وذات يوم خميس قررت أن أذهب لمشاهدة عرض الماتينيه. تأخرت عن بداية العرض عدة دقائق وكان الستار قد رفع. وصعدت على الدرج أعدو إلى مقاعد الشرفة الأولى. ولكن العاملة أوقفتنى قائلة "إلى أين؟" فقلت لها "إلى الشرفة الأولى. أنا المؤلف". وأذكر أن عينيها غامتا، وقالت "حقًا! يا لك من مسكين! اسمع! الشرفة الأولى مغلقة، ولكن لم لا تدخل؟ ادخل واجلس يا عزيزى، إن كنت تريد. ادخل!" ودخلت الشرفة الأولى الخالية ونظرت إلى الصالة من تحتى، فرأيت ستة أشخاص يتابعون العرض، ولم يكن العرض، فى

الواقع، يثير الحماس الشديد - وما زلت أحتفظ بقائمة دخل شباك التذاكر فى ذلك الأسبوع. وكان الدخل فى عرض الماتينيه يوم الخميس المذكور جنيهين وستة شلنات.

وعلى امتداد حياتى العملية التى كان يصاحبها قدر كبير من النقد الدرامى، لم أُسألْ سؤالاً 'نقديًا' يفوق فى طرافته - بل وفى حدَّته - ذلك السؤال الذى سمعته عندما عَرَّفنى أحد الأصدقاء بشابة فى صحبة طفل لها فى السادسة، إذ نظرت المرأة إلى طفلها وقالت "هذا الرجل كاتب ممتاز". ونظر الطفل إلىّ ثم إلى أمه وقال "إذن هل يستطيع كتابه حرف الدبليو؟".

أعرف تمامًا أننى وُصفت فى بعض الدوائر بأننى "غامض، أُفَضِّلُ الصمت والاقتضاب، وبأننى لاذع ومتوتر ومُنَفِّر" . والواقع أننى، مثل جميع الناس، أمر بحالات نفسية متفاوتة. ولكن حياتى فى الكتابة التى استمرت قرابة ٤٥ عامًا ولم تتوقف بعد، قد اتسمت بخصائص بالغة الاختلاف، لا علاقة لها على الإطلاق بهذه الأوصاف. فإذا أردت الإيجاز قلت إن حياتى فى الكتابة اتسمت بالاستمتاع والتحدى والإثارة. وربما كانت هذه الكلمات من البديهيات. ولكنها فى الواقع صادقة. فسواء كنت أكتب قصيدة أو مسرحية أو سيناريو لأحد الأفلام، كنت أحس أنه

إذا لم يتوافر الاستمتاع والتحدى والإثارة فى اللغة، ومن خلال اللغة فى الشخصيات، فلن يتوافر فى العمل شىء، بل ولا يمكن أن يتوافر فيه شىء.

وهكذا فإذا كنت واثقًا من أننى "غامض أفضل الصمت والاقتضاب، ومن أننى لاذع ومتوتر ومنفر" فلقد استمتعت أيضًا بحياتى فى الكتابة - وبحياتى نفسها - كل الاستمتاع، وأشعر بالرضى العميق لمنحى هذه الجائزة.

نص محاضرة هارولد پنتر
فى حفل تسليمه جائزة نوبل يوم ٨ ديسمبر ٢٠٠٥

الفن والحقيقة والسياسة

فى عام ١٩٥٨ كتبت ما يلى:

"لا توجد فواصل قاطعة بين ما هو حقيقى وما هو وهمى، ولا بين ما هو صادق وما هو كاذب. وليس من المحتوم أن يكون أمرٌ ما صادقًا أو كاذبًا، بل إنه قد يكون صادقًا وكاذبًا معًا".

وأعتقد أن هذه الكلمات لا تزال معقولة، وأنها لا تزال تقبل التطبيق على استكشاف الواقع من خلال الفن. وهكذا فإننى بصفتى كاتبًا لا أزال ألتزم بها، وإن كان لزامًا علىَّ بصفتى مواطنًا أن أسأل: ما الصادق؟ وما الكاذب؟

الحقيقة من طبعها المراوغة فى الدراما إلى

الأبد. ولا يستطيع الكاتب أن يقطع بأنه قد وجدها، ولكن البحث عنها يفرض نفسه فرضًا عليه، فالبحث هو الذى يدفعه إلى الكتابة، أى إن البحث مهمتُه. وكثيرًا ما يصادف الكاتب الحقيقة فى الظلام، فقد يصطدم بها اصطدامًا، وقد يلمح وحسب صورةً أو شكلاً يبدو أنه يمثل الحقيقة، وكثيرًا دون أن يدرك ما حدث. ولكن الحقيقة الصادقة هى أن الفن الدرامى لا يقدم مطلقًا ما يعتبر الحقيقة الواحدة. بل فيه الكثير. وهذه الحقائق تتصدى لبعضها البعض، وتنكمش من بعضها البعض، وتعكس صور بعضها البعض، وتغيظ بعضها البعض، وتعمى عن بعضها البعض. وأحيانًا ما يشعر الكاتب أنه قبض بيده على الحقيقة فى لحظة معينة، فإذا بها تفلت من بين أصابعه وتضيع.

وكثيرًا ما كنت أُسْألُ كيف تنشأ مسرحياتى. لا أستطيع الإجابة. بل ومن المحال أن أستطيع يومًا تلخيص مسرحياتى، إلا بأن أقول إن هذا ما حدث. هذا ما قال شخوص المسرحيات، وهذا ما فعلوه.

ومعظم مسرحياتى قد وُلِدَتْ من سطر، من كلمة، أو من صورة. وكثيرًا ما تعقب الكلمةَ، مهما تكن، صورةٌ بعد قليل. وسوف أضرب مثلين من سطرين خطرا ببالى فجأة، فاقتفت أثرهما صورة، واقتفيت أنا أثر هذين وتلك.

والمسرحيتان هما **العودة** و**الأيام الخوالى**. أما السطر الأول فى المسرحية الأولى فهو: ماذا فعلت بالمقص؟ والسطر الأول فى الثانية هو 'داكن' .

وفى كل حالة من هاتين الحالتين لم تكن تتوافر لى معلومات أخرى.

فى الحالة الأولى كان شخص ما يبحث، بوضوح، عن مقص، ويسأل شخصًا ما عن مكانه، إذ يشتبه فى أنه قد سرقه على الأرجح. ولكننى كنت أعرف، بصورة ما، أن من سُئِل هذا السؤال لم يكن يكترث للمقص ولا حتى لمن يسأل عنه.

أما كلمة 'داكن' فكانت تشير فى ذهنى إلى لون شعر شخص، شعر امرأة، وكانت تمثل إجابة على سؤال ما. وفى كل حالة من الحالتين وجدت نفسى مرغمًا على متابعة الموضوع. وكانت هذه المتابعة بصرية، من مشهد فى الضوء الخابى والظلال التى تتحول إلى الضوء الساطع.

ودائمًا ما أبدأ المسرحية بتسمية الشخوص أ و ب و ج.

فى المسرحية التى أصبحت **العودة** رأيت رجلاً يدخل غرفة قليلة الأثاث ويطرح هذا السؤال على رجل أصغر سنا يجلس على أريكة قبيحة ويقرأ صحيفة لسباق الخيل. وكنت أظن لسبب ما أن الشخص 'أ' كان الأب، وأن 'ب' كان ابنه، لكننى لم

يكن لدىَّ برهان على ذلك. ولكننى تأكدت من صحة ذلك بعد فترة قصيرة عندما قال 'ب' (الذى أصبح اسمه لينى فيما بعد) للشخص 'أ' (الذى أصبح اسمه ماكس فيما بعد): "أبى! هل تمانع فى تغيير الموضوع؟ أريد أن أسألك سؤالاً. طعام العشاء الذى تناولناه.. ما كان اسمه؟ ماذا تسميه؟ لماذا لا تشترى كلبًا؟ أنت طباخ كلاب. بأمانة. تعتقد أنك تطبخ لمجموعة من الكلاب". وهكذا فما دام 'ب' ينادى 'أ' بلفظة "أبى" فقد بدا لى من المعقول أن أفترض أنهما كانا والدًا وابنه.

وكان من الواضح أيضًا أن 'أ' كان الطباخ، وأن طبيخه لم يكن يحظى، فيما يبدو بالإعجاب الشديد. هل كان ذلك يعنى عدم وجود أم؟ لم أكن أعرف. ولكننى، كما قلت لنفسى آنذاك، قلت إن بداياتنا لا تعرف أبدًا نهاياتنا.

'داكن'. نافذة كبيرة. سماء المساء. رجل هو 'أ' (أصبح اسمه ديلى فيما بعد) وامرأة، 'ب' (أصبح اسمها كيت فيما بعد)، يجلسان وفى أيديهما كأسان. ويتساءل الرجل 'سمينة أم نحيفة؟'. عمّن يتحدثان؟ ولكننى عندها أرى امرأة، واقفة لدى النافذة، وهى 'ج' (أصبح اسمها أنّا فيما بعد)، وعليها أضواء مختلفة، وقد أولتهما ظهرها، وشعرها الداكن.

إنها لحظة غريبة، لحظة إيجاد شخصيات لم

يكن لها حتى تلك اللحظة وجود. وأما ما يعقب ذلك فيأتى فى نوبات، متسما بالقلق، بل وبالهلوسة، وإن يكن أحيانًا يشبه السيل العارم الذى لا رادَّ له. وموقف المؤلف هنا غريب. فالشخوص لا يرحبون به، بمعنى من معانى هذا التعبير. وهم يقاومونه، وليست الحياة معهم ميسرة، كما إن تعريفهم محال. ومن المقطوع به أنك لا تستطيع إملاء شىء عليهم. والمؤلف يلعب معهم، إلى حد ما لعبة لا تنتهى أبدًا، لعبة القط والفأر، أو لعبة "الغُميضة" ، أو لعبة "الاستغماية" . ولكنه يجد فى النهاية أن بين يديه أناسًا من لحم ودم، أناسًا لهم إرادتهم الخاصة، وحساسيتهم الخاصة، وأنهم يتكونون من مقومات لا يمكن تغييرها أو التلاعب بها أو تشويهها.

وهكذا تظل اللغة فى الفن صفة يتسم التعامل فيها بغموض شديد، أو قل إنها رمال متحركة، "مقْفَزَة" متأرجحة، برْكَةٌ تجمد سطحها وقد ينهار تحت أقدام المؤلف فى أى وقت.

وأما المسرح السياسى فيقدم مجموعة من المشاكل البالغة الاختلاف، إذ لابد من تحاشى إلقاء الدروس الأخلاقية مهما يكلفك ذلك من عناء، والموضوعية عنصر جوهرى من عناصره. ويجب السماح للشخوص بأن يتنفسوا هواءهم الخاص. ولا يستطيع المؤلف أن يحبسهم أو يفرض عليهم قيودًا إرضاءً لذوقه أو طبعه أو هواه. بل عليه أن يبدى

استعداده للتعامل معهم من عدة زوايا، من شتى وجهات النظر دون استثناء ودون عائق، وربما يكون عليه أن يفاجئهم أحيانًا، ومع ذلك فهو يتيح لهم حرية الذهاب فى الوجهة التى يريدونها. ولكن ذلك لا ينجح فى جميع الأحوال. وبطبيعة الحال لا يلتزم الهجاء السياسى، أى النقد السياسى اللاذع، بأى من هذه المفاهيم، بل إنه يفعل العكس تمامًا، فتلك وظيفته الصحيحة.

وأعتقد أننى أسمح فى مسرحيتى **حفل عيد الميلاد** لشتى الخيارات المتاحة بأن تتجلى وتعمل فى غابة كثيفة تمثل كل ما هو ممكن، قبل تركيزى آخر الأمر على ما يمثل القهر أو الإخضاع.

ولا تحاول مسرحية **لغة الجبل** أن تعمل فى هذا الإطار الواسع المديد. بل تظل قاسية، قصيرة وقبيحة. ولكن الجنود فى المسرحية يستمتعون بعض الشىء بها. وأحيانًا ما ينسى الإنسان أن من يمارسون التعذيب يصيبهم الملل سريعًا. فهم يحتاجون إلى ما يثير الضحك أحيانًا للحفاظ على ارتفاع أرواحهم المعنوية. وقد أكدت صحة ذلك، بطبيعة الحال، أحداث سجن أبو غريب فى بغداد. ومسرحية **لغة الجبل** لا تستمر على المسرح سوى عشرين دقيقة، ولكنها يمكن أن تستمر ساعات متوالية، وأن تواصل أحداثها الوقوع ساعة بعد

ساعة، مع تكرار النسق عدة مرات، ساعة بعد ساعة.

وفى مقابل ذلك يبدو لى أن مسرحية **من رماد لرماد** تحدث تحت الماء. فلدينا امرأة تغرق، تمد يدها من خلال الموج، ثم تغطس فتختفى، ثم تمد يدها إلى الآخرين، لكنها لا تجد أحدًا، لا فوق الماء ولا تحت الماء، بل لا تجد سوى ظلال، خيالات منعكسة تطفو: إنها امرأة تمثل شخصًا ضائعًا فى أرض مُغْرَقَة، امرأة تعجز عن تفادى المصير الذى كان يبدو لها مقصورًا على سواها من البشر.

لكنها لابد أن تموت مثلما ماتوا.

واللغة السياسية التى يستخدمها السياسيون لا تدخل أى بقعة فى هذه المنطقة ما دام أغلب السياسيين، استنادًا إلى الأدلة المتاحة لنا، لا يهتمون بالحقيقة، بل بالسلطة، وبالحفاظ على تلك السلطة. والحفاظ على تلك السلطة يقتضى أن يظل الناس على جهلهم، وأن يعيشوا جاهلين الحقيقة، بل وحقيقة حياتهم نفسها. وهكذا فإن ما يحيط بنا يعتبر نسيجًا مطرزًا هائلاً من الأكاذيب، وهى التى عليها نغتذى.

وعلى نحو ما يعرف كل شخص هنا، كان تبرير غزو العراق يقوم على أن صدام حسين يمتلك ترسانة بالغة الخطورة من أسلحة الدمار الشامل،

وأن بعضها يمكن إطلاقه فى غضون ٤٥ دقيقة، بحيث يتسبب فى إحداث تخريب بشع فظيع. وقد أكد الزعماء لنا صحة ذلك. ولكنه لم يكن صحيحًا. وقالوا لنا إن للعراق صلة بالقاعدة وإن العراق يشارك فى المسئولية عن الحدث الفظيع الذى وقع فى نيويورك يوم ١١ سبتمبر ٢٠٠١. وأكدوا لنا صحة ذلك. لكنه لم يكن صحيحًا. وقالوا لنا إن العراق يهدد أمن العالم. وأكدوا لنا صحة ذلك. لكنه لم يكن صحيحًا.

أما الحقيقة فهى أمر مختلف تمامًا. فالحقيقة تتعلق بأسلوب فهم الولايات المتحدة لدورها فى العالم، والأسلوب الذى اختارته لتجسيد هذا الدور.

لكننى قبل أن أعود إلى الحاضر أود أن أنظر إلى الماضى القريب، وأنا أعنى به السياسة الخارجية للولايات المتحدة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وأعتقد أنه لزام علينا أن نولى هذه الفترة بعض الفحص، مهما يكن محدودًا، فذلك كل ما يسمح به الوقت المتاح لنا هنا.

يعرف كل إنسان ما حدث فى الاتحاد السوفييتى وفى شرقىّ أوروبا كلها خلال الفترة التى عقبت الحرب: من ارتكاب الأعمال الوحشية بانتظام، إلى انتشار الفظائع وقمع الفكر المستقل دونما شفقة أو رحمة. ولقد قام من قام بتوثيق ذلك والتحقق من صحته على أتم وجه.

ولكننى أقول هنا إن جرائم الولايات المتحدة فى الفترة نفسها لم تلق إلا التوثيق السطحى، ناهيك بالتوثيق أصلاً، ناهيك بالإقرار بها، ناهيك بالاعتراف بأنها جرائم أصلاً. وأعتقد أننا يجب أن نتصدى لذلك، وأن الحقيقة تتصل اتصالاً وثيقًا بالحالة فى عالم اليوم. إذ إن أفعال الولايات المتحدة فى شتى أنحاء العالم، على الرغم من القيود التى فرضها عليها وجود الاتحاد السوفييتى إلى حد ما، كانت تبين بوضوح أنها قد انتهت إلى أن لديها تفويضًا كاملاً بأن تفعل ما تشاء.

والواقع أن الغزو المباشر لدولة ذات سيادة لم يكن فى يوم من الأيام أسلوب أمريكا المفضل، بل كانت تفضل أساسًا ما وصفته بأنه 'الصراع المحدود الكثافة'. وأما الصراع المحدود الكثافة فيعنى أن يموت الآلاف ولكن بمعدل أبطأ من إلقاء قنبلة عليهم فى هجمة فتاكة واحدة، ويعنى أن تبث المرض فى قلب البلد، أن تغرس ورمًا خبيثًا ثم ترقب الغنغرينا وهى تنمو. وعندما تنجح فى إخضاع الشعب - أو فى ضربه حتى يموت - فهذا يوازى ذاك - ويحتل أصدقاؤك من العسكريين والشركات الكبرى مواقع السلطة الوثيرة، تظهر أنت أمام كاميرات التليفزيون وتقول إن الديموقراطية قد انتصرت. ولقد كان هذا معتادًا فى السياسة الخارجية للولايات المتحدة إبان السنين التى أشير إليها.

ولقد كانت مأساة نيكارجوا حالة بالغة الدلالة، وأود أن أعرضها هنا بصفتها مثالاً ساطعًا لرؤية أمريكا لدورها فى العالم، فى تلك الآونة واليوم.

حضرت ذات يوم فى أواخر الثمانينيات اجتماعًا عقد فى السفارة الأمريكية فى لندن.

كان الكونجرس الأمريكى يوشك أن يتخذ قرارًا بشأن زيادة الأموال المقدمة إلى قوات الكونترا، أى القوات المناهضة للثورة، فى الحملة التى شنتها تلك القوات على حكومة دولة نيكاراجوا. وكنت عضوا فى الوفد الذى كان يتكلم باسم نيكاراجوا، ولكن أهم عضو فى ذلك الوفد كان رجل دين يدعى الأب چون ميتكاف، وكان رئيس الجانب الأمريكى هو رايموند سايتز (وكان آنذاك الرجل الثانى بعد السفير، ثم أصبح فيما بعد سفيرًا) وقال الأب ميتكاف: "سيدى، إننى مسئول عن أبرشية فى شمال نيكاراجوا. وأفراد أبرشيتى بنوا مدرسة ومركزًا صحيًا ومركزًا ثقافيًا. وكنا نعيش فى سلام. ومنذ بضعة أشهر قامت إحدى قوات الكونترا بمهاجمة الأبرشية. فدمروا كل شىء: المدرسة، والمركز الصحى والمركز الثقافى. واغتصبوا الممرضات والمعلمات، وذبحوا الأطباء، بأبشع أسلوب. كان سلوكهم سلوك المتوحشين. أرجوك أن تطلب من حكومة الولايات المتحدة أن تكف عن تأييدها لهذا النشاط الإرهابى الفظيع".

وكان رايموند سايتز يتمتع بسمعة طيبة إلى حد بعيد باعتباره رجلاً عقلانيًا يقدر المسئولية رفيع الثقافة. وكان يتمتع باحترام كبير فى الدوائر الدبلوماسية. واستمع سايتز إلى ما قيل، وتمهل لحظة ثم قال بعدها بنبرات وقورة: "أيها الأب، دعنى أخبرك بشىء: فى الحرب دائمًا ما يعانى الأبرياء" . وساد صمت جَمَّدَنا جميعًا، فجعلنا نحدق فى وجهه، دون أن يهتز له جفن.

حقا. دائمًا ما يعانى الأبرياء.

وأخيرًا قال أحدهم "ولكن 'الأبرياء' فى هذه الحالة كانوا ضحية عدوان فظيع مريع تساعد حكومتكم فى تمويله، مع غيرها. فإذا سمح الكونجرس بزيادة الأموال المقدمة إلى قوات الكونترا فسوف ترتكب المزيد من أمثال هذه الفظائع. أليس هذا هو الواقع؟ ألا تعتبر حكومتكم من ثم مدانة بمساندة أعمال القتل والتخريب المرتكبة ضد مواطنى دولة ذات سيادة؟".

وكان سايتز رابط الجأش. وقال "لا أوافق على أن الحقائق المقدمة تعضد أقوالك".

وعندما اتجهنا إلى باب الخروج من السفارة قال لى أحد موظفيها إنه يستمتع بمسرحياتى. ولم أرد على ما قاله.

ولابد لى أن أذكركم بأن الرئيس ريجان أدلى فى تلك الآونة بالتصريح التالى:

"إن رجال الكونترا يعتبرون المعادل الأخلاقى لآبائنا المؤسسين".

كانت الولايات المتحدة تساند دكتاتورية سوموزا الوحشية فى نيكاراجوا لما يربو على أربعين عامًا، ثم قام شعب نيكاراجوا بقيادة حزب ساندنيستا بالإطاحة بذلك النظام فى عام ١٩٧٩، فى ثورة شعبية باهرة.

لم يكن رجال ساندنيستا يتسمون بالكمال، بل كان لهم نصيبهم العادل من الغطرسة وكانت فلسفتهم السياسية تتضمن عددًا من العناصر المتناقضة. ولكنهم كانوا أذكياء، عقلانيين ومتحضرين. فحاولوا إرساء دعائم مجتمع مستقر مهذب يتيح التعددية. وألغى هؤلاء عقوبة الإعدام. وأعادوا من دنيا الموتى مئات الآلاف من الفلاحين الذين أضناهم الفقر وأبلاهم. ووزعوا عقود تمليك الأراضى على أكثر من ١٠٠٠٠٠ أسرة، وبنوا ألفى مدرسة. وقاموا بحملة مذهلة لمحو الأمية، فنجحت فى تخفيض نسبة الأمية فى البلد إلى أقل من السُّبْع، وعمموا مجانية التعليم ومجانية العلاج. واستطاعوا تخفيض معدل وفاة المواليد إلى الثلث. واستأصلوا تمامًا مرض شلل الأطفال.

واستنكرت الولايات المتحدة هذه المنجزات باعتبارها تخريبًا ماركسيا/ لينينيا. وكانت الحكومة

الأمريكية ترى أن ذلك يعتبر مثالاً خطرًا وسابقة خطيرة. فإذا سُمح لنيكاراجوا بإرساء المعايير الأساسية للعدالة الاجتماعية والاقتصادية، وإذا سمح لها برفع مستويات الرعاية الصحية والتعليم وبتحقيق الوحدة الوطنية واحترام النفس على المستوى القومى، فسوف تطرح البلدان المجاورة الأسئلة نفسها وتفعل هذه الأشياء نفسها. وكانت السلفادور تشهد فى ذلك الوقت أيضًا، كما هو معروف، مقاومة ضارية للوضع الراهن فيها.

لقد تحدثت من قبل عن 'نسيج الأكاذيب' الذى يحيط بنا. وكان الرئيس ريجان عادة ما يصف نيكاراجوا بأنها 'سجن شمولى'. وكانت أجهزة الإعلام عادة ما تعتبر ذلك وصفًا دقيقًا ومنصفًا، وكانت الحكومة البريطانية تراه كذلك قطعًا. ولكن التاريخ لم يشر إلى وجود 'فرق الإعدام' فى ظل حكومة ساندنيستا، ولا إلى وقوع التعذيب، ولا إلى ارتكاب العسكريين رسميًا أعمالاً وحشية بصورة منتظمة. ولم يكن رجال الدين يُغتالون إطلاقًا فى نيكاراجوا، بل لقد كانوا يشغلون ثلاثة مناصب فى الحكومة، وكان من بينهم إثنان من اليسوعيين ومبشر من طائفة مارينول. وأما السجون الشمولية فكانت فى الواقع فى بعض الدول المجاورة، فى السلفادور وفى جواتيمالا. وكانت الولايات المتحدة قد أطاحت بالحكومة المنتخبة بصورة ديموقراطية

فى جواتيمالا فى عام ١٩٥٤، وتشير التقديرات إلى أن الحكومات العسكرية الدكتاتورية المتوالية قد حصدت أرواح ما يزيد على ٢٠٠٠٠٠ شخص.

وشهد عام ١٩٨٩ الاغتيال الوحشى لستة من أبرز الآباء اليسوعيين فى العالم، فى الجامعة الأمريكية المركزية بمدينة سان سلڤادور عاصمة السلڤادور، وقد نفذت الاغتيال كتيبة من فوج 'الكاتى' الذى كان قد تلقى التدريب فى فورت بنينج، بولاية چورچيا الأمريكية. كما وقع اغتيال رئيس الأساقفة روميرو، وهو الذى كان يتحلى بشجاعة فائقة، أثناء أدائه القداس. وتشير التقديرات إلى أن عدد القتلى بلغ ٧٥٠٠٠ شخص. فلماذا قتلوا؟ لقد قتلوا لأنهم كانوا يؤمنون بإمكان تحقيق حياة أفضل، وبضرورة تحقيقها. وأدى ذلك الإيمانُ على الفور إلى اعتبارهم شيوعيين. لقد قتلوا لأنهم تجاسروا على التشكيك فى الوضع الراهن - فى الهضبة التى لا تُرى لها نهاية: هضبة الفقر والمرض والامتهان والظلم، والتى كانت قَدَرَهُمْ بحق مولدهم.

واستطاعت الولايات المتحدة فى النهاية أن تطيح بحكومة ساندنيستا. واستغرق الأمر عدة سنوات وواجه مقاومة شديدة، ولكن الاضطهاد الاقتصادى دون هوادة ومقتل ٣٠٠٠٠ شخص تمكنا آخر الأمر من تقويض روح الشعب فى نيكارجوا. إذ

أصابهم الإجهاد وعادوا يشعرون بلذع الفقر، فعادت نوادى القمار إلى البلاد، وانتهى عهد مجانية التعليم ومجانية العلاج، وعادت الشركات التجارية العملاقة بصورة أبرز، وهكذا عادت 'الديموقراطية' المزعومة.

ولكن هذه 'السياسات' لم تكن مقصورة إطلاقًا على أمريكا الوسطى، بل كانت تطبق فى شتى أنحاء العالم. ولم تكن لها نهاية. وكأنما لم تحدث يومًا ما.

لقد ساندت الولايات المتحدة كل دكتاتورية عسكرية يمينية فى العالم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، بل وكانت من وراء ظهور الكثير منها. وأنا أشير إلى إندونيسيا، واليونان، وأوروجواى، والبرازيل، وباراجواى، وهايتى، وتركيا، والفلبين، وجواتيمالا، والسلفادور، وطبعًا، إلى شيلى. ولن يستطيع شىء أن يمحو إثم ما تعرضت له شيلى عام ١٩٧٣ من بشاعة، ولن يستطيع إنسان أن ينساها.

سقط مئات الآلاف من القتلى فى تلك البلدان. هل حدث ذلك؟ وهل كان ذلك فى جميع الأحوال راجعًا إلى السياسة الخارجية للولايات المتحدة؟ والإجابة هى: نعم، لقد حدث ذلك فعلاً وكان فى جميع الحالات بسبب السياسة الخارجية الأمريكية. لكن أنَّى لك أن تعرف؟

لم يحدث ذلك قط. بل لم يحدث أى شىء على الإطلاق. وحتى أثناء حدوثه لم يكن يحدث. لم يكن

أمـرًا ذا بـال. لـم يكـن يـهـم أحـدًا. لـقـد كانـت جـرائـم الـولايات المتحدة منتظمـة ودائمة وخبيثة ولا تعـرف الـنـدم أو الـتـوبـة، ولـكـن مـا أقـل مـن تحـدث عـنـهـا فـى الـواقـع. لابد أن تُسَلِّم بتفوق أمريكا فى هـذا المضمار. لقد مارست التلاعب بالسلطة فى العالم كله تلاعبًا دقيقًا مُحْكمًا مرتدية قناع القوة التى تعمل فـى سبيل خـيـر الـعـالـم. إنـه تـنـويـم مـغـنـاطـيـسـى رائـع بـل ومُلِحّ وناجح إلى حد بعيد.

دعونى أقول لكم إن الـولايات المتحدة تقدم دون شك أفضل عـرض مسرحى جوال. قد يكون عـرضًا يتسم بالوحشية واللامبالاة واحتقار الآخرين وانعدام الـرحمة، ولكنه أيضًا بالغ المهارة والذكاء. إنها بائعة مستقلة، وأهم سلعة تبيعها هـى حب الذات. وهـى تضمن الكسب. استمع إلـى جميع الرؤساء الأمريكيين علـى شاشة التليفزيون وهم يقولون كلمتـى 'الشعب الأمريكى' ، كما هـو الحـال فـى عبارة ''أقول للشعب الأمـريكـى إنه قـد حـان الـوقـت للـصـلاة والـدفـاع عـن حقوق الشعب الأمريكى، وأرجو من الشعب الأمريكى أن يثق فى رئيسه وفى الإجراء الذى يوشك أن يتخذه باسم الشعب الأمريكى''.

إنها حيلة بـراقة بـارعة. إذ تُستخدم اللغة هـنـا للـوقـايـة مـن الـتـفـكـيـر. فـكـلـمـتـا 'الـشـعـب الأمـريـكـى'

توفران هنا وسادة وثيرة حقًا تبعث الاطمئنان فى النفوس. لا يوجد ما يدعو إلى إعمال الفكر. استلقوا وحسب على تلك الوسادة. قد تخنق الوسادة ذكاءكم وملكاتكم النقدية، ولكنها مريحة إلى أقصى حد. وهذا لا ينطبق بطبيعة الحال على الأربعين مليون شخص الذين يعيشون تحت خط الفقر، ولا على المليونين من الرجال والنساء من نزلاء السجون لأسباب سياسية، وهى السجون المنتشرة فى طول الولايات المتحدة وعرضها.

لم تعد الولايات المتحدة تأبه للصراع ذى الكثافة المحدودة. لم تعد ترى فائدة فى التحفظ فى الحديث أو حتى فى المكر والتحايل، بل هى تكشف عن أوراقها على منضدة اللعب دون خوف ودون محاولة لكسب رضا أحد. وهى ببساطة لا تكترث إطلاقًا للأمم المتحدة، أو القانون الدولى أو الانشقاق الناقد لسياساتها، إذ ترى أنه عاجز ولا علاقة له بالأمر. كما إنها قد اتخذت لنفسها حَمَلاً صغيرًا يسير خلفها فى مقوده ويصدر ثغاءه، ألا وهو بريطانيا العظمى التى غدت بليدة يُرثى لها.

ما الذى حدث لحساسيتنا الأخلاقية؟ هل كنا نتمتع بهذه الحساسية يوماً ما؟ ماذا تعنى هاتان الكلمتان؟ هل تشيران إلى شىء من أندر النادر أن يستخدم هذه الأيام - ألا وهو الضمير؟ وأقصد الضمير الذى لا يتعلق بأفعالنا فقط بل أيضًا

بمشاركتنا فى المسئولية عما يفعله الآخرون. هل مات كل هذا؟ انظر إلى خليج جوانتانامو. مئات الأشخاص المعتقلين دون تهمة لما يربو على ثلاث سنوات، دون توكيل محامين عنهم أو اتباع الإجراءات القانونية، ومن ثم فهم من الناحية 'الفنية' الصرفة محتجزون للأبد. ويستمر الحفاظ على ذلك 'الهيكل' غير المشروع تمامًا، على الرغم من انتهاكه لاتفاقية جنيف. وما يسمى 'المجتمع الدولى' لا يكتفى بقبوله وحسب بل لا يكاد يفكر فيه على الإطلاق. وهذه البشاعة الإجرامية ترتكبها دولة تعلن أنها زعيمة العالم الحر؛ ترى هل نفكر نحن فى نزلاء خليج جوانتانامو؟ ماذا تقول أجهزة الإعلام عنهم؟ إن أنباءهم تظهر أحيانًا - فى صورة خبر صغير منشور فى الصفحة السادسة. لقد حُبسوا فى أرض حرام، فى عزلة ربما لن يعودوا منها أبدًا. وهم الآن مضربون عن الطعام، ويتعرضون للتغذية بالقوة، ومن بينهم مقيمون فى بريطانيا. وإجراءات التغذية بالقوة لا تراعى أى آداب سلوك. ولا يستخدم فيها مهدئ أو مخدر، بل أنبوب يُدَسُّ عَنْوَةً فى الأنف حتى يصل إلى الحلق. ويتقيأ الفرد دمًا. هذا تعذيب. ماذا قال وزير الخارجية البريطانى بهذا الشأن؟ لا شىء. ماذا قال رئيس الوزراء البريطانى عن ذلك؟ لا شىء. ولم لا؟ لأن الولايات المتحدة قالت: إن انتقاد سلوكنا فى

خليج جوانتانامو يمثل عملاً غير ودى. فإما أن تكون معنا أو ضدنا. وهكذا يصمت بلير.

كان غزو العراق عملاً من أعمال قُطَّاع الطرق، ونموذجًا لإرهاب الدولة الصارخ، ودليلاً على الاحتقار المطلق لمفهوم القانون الدولى. كان الغزو عملاً عسكريا تعسفيًا مستوحىً من سلسلة من الأكاذيب القائمة على أكاذيب، ومن التلاعب الفظ بأجهزة الإعلام ومن ثم بالجمهور. وكان المقصود به تدعيم السيطرة الأمريكية عسكريًا واقتصاديًا على الشرق الأوسط، متخفيًا بقناع التحرير، فى الملاذ الأخير، بعد أن عجزت جميع المبررات عن التبرير. كان توكيدًا جبارًا للقوة العسكرية التى أدت إلى مقتل وتشويه آلاف مؤلفة من الأبرياء.

لقد أتينا بالتعذيب والقنابل العنقودية واليورانيوم المستنفد وأعداد لا تحصى من أحداث القتل العشوائى، والبؤس والإذلال والموت إلى الشعب العراقى وزعمنا أننا "أتينا بالحرية والديموقراطية إلى الشرق الأوسط".

كم عدد الذين عليك أن تقتلهم قبل أن ينطبق عليك وصف السفاح ومجرم الحرب؟ مائة ألف؟ كنت أظن أن هذا العدد يكفى ويزيد. ومن ثم فمن الإنصاف استدعاء بوش وبلير للمثول أمام محكمة الجنايات الدولية. ولكن بوش ذكى بارع، إذ رفض

المصادقة على إنشاء تلك المحكمة. وهكذا فإذا وجد جندى أمريكى أو حتى سياسى أمريكى نفسه فى قفص الاتهام، فإن بوش يقول إنه سوف يرسل مشاة البحرية الأمريكية. ولكن بلير صادق على إنشاء تلك المحكمة ويجوز من ثم رفع الدعوى عليه. ولنا أن نقدم عنوانه إلى المحكمة إذا كان الأمر يهمها، إنه المنزل رقم ١٠ فى شارع داوننج، لندن.

والموت فى هذا السياق لا علاقة له بالموضوع. وبوش وبلير يضعان الموت فى ركنٍ قصيٍّ. لقد لقى ما لا يقل عن ١٠٠٠٠٠ عراقى حتفهم بقنابل الأمريكيين وصواريخهم قبل اندلاع التمرد العراقى. هؤلاء الناس لا أهمية لهم. ومقتلهم لا وجود له. إنهم خواء. ولم يسجل أحد حتى مقتلهم. ولنذكر ما قاله الجنرال الأمريكى تومى فرانكس: "إننا لا نقوم بإحصاء الجثث".

وفى الفترة الأولى للغزو نشرت الصحف البريطانية صورة فى الصفحة الأولى لتونى بلير وهو يقبل خد غلام عراقى صغير. وقالت الكلمات المنشورة تحت الصورة "طفل ممتن" . وبعد بضعة أيام نشرت الصحف خبرًا وصورة فى الصفحات الداخلية لغلام آخر فى الرابعة من عمره فقد ذراعيه. وكان أحد الصواريخ قد انفجر فى أسرته. وكان هو الناجى الوحيد من أفرادها. وكان الصبى يتساءل "متى يرجع لى ذراعاى؟" . ولم تعد الصحف

إلى ذلك الخبر بعد ذلك. والواقع أن بلير لم يكن يحتضنه، ولم يكن يحتضن أى طفل مشوه آخر، ولا أى جثة يسيل منها الدم. فالدم قذارة. إنه يلوث قميصك ورباط عنقك عندما تلقى خطبة تنطق بالإخلاص فى التليفزيون.

ولما كان مقتل ٢٠٠٠ أمريكى أمرًا محرجًا فإن جثثهم تنقل إلى قبورهم تحت جنح الظلام، وتُشيَّع جنازاتهم فى الخفاء، حتى لا تؤذى مشاعر أحد. وأما المشوهون فهم يتعرضون للعفن على أسِرَّتهم، وبعضهم يكابده بقية عمره. وهكذا يتعرض للعفن القتلى والمشوهون معًا، وإن اختلفت أنواع القبور.

فيما يلى أبيات مقتطفة من قصيدة للشاعر بابلو نيرودا بعنوان "أشرح بعض الأمور":

فى الصبح ذات يوم كل ذلك التهب

فى الصبح ذات يوم هبت النيران

من باطن الثرى

فازدردت بنى البشر.

والنار شبت منذ تلك الآونة

وانقض بارود البنادق منذ تلك الآونة

وسالت الدماء منذ تلك الآونة

وجاء قطاع الطرقْ.. بالطائرات

وجاء قطاع الطرق

وفى الأصابع الخواتمْ .. فى صحبة الدوقات

وجاء قطاع الطرق

بصحبة الكهان عندنا لينثروا البركات

جاءوا من السماء حتى يقتلوا الأطفال

دم الأطفال سال فى الشوارع

وسال دون جلبة.. فإنه دم الأطفال.

كانوا كمثل بنات آوى.. وبنات آوى تزدريهم

كانوا كمثل حجارة لا يستطيع الشوك أن يهضمها

كانوا أفاعٍ قد يراها الأفعوان رجسًا.

إننى أواجهكم وأقول إنى قد رأيت دماء إسپانيا تفيض

تعلو كمد البحر تغرقكم جميعًا

فى موجة واحدةٍ.. من كبرياءٍ وخناجر

يا أيها الخُوَّانُ

يا چنرالات

فلتبصروا بيتى الذى مات

فلتنظروا بنيان إسپانيا التى انكسرت

من كل بيت فاضت المعادن الملتهبة

بدلاً من الزهر النضير
من كل جُبٍّ غائرٍ فى أرض إسبانيا
ظهرت لنا إسبانيا
وفى عيون كل طفل ميت تطل بندقية.. لها عيون
وفى غمار كل جرم يرتكب.. تَوَلَّدَ الرصاص
رصاصة منها ستأتى ذات يوم
كيما تصيب سوداء القلوب عندكم

وسوف تسألون: وكيف لا يغنى شعرُهُ
أغانى الأحلام أو جمال أوراق الشجر
وكيف ينسى هذه البراكين العظام فى الوطن؟

رَدِّى تعالوا فانظروا الدماء فى الشوارع
أقول شاهدوا الدماء فى الشوارع
هيا تعالوا كى تروا هذى الدماء
فى الشوارع(*).

وأود أن يكون واضحًا تمامًا أننى لم أقتطف هذه الأبيات من قصيدة نيرودا لأننى أرى أى شبه بين

(*) مقتطفة من "أشرح بعض الأمور"، ترجمها عن الإسبانية ناثانيل تارن، من ديوان پابلو نيرودا بعنوان **قصائد مختارة**، عن دار نشر چوناثان كيب، لندن، عام ١٩٧٠.

إسبانيا الجمهورية والعراق فى ظل صدام حسين. ولكننى اقتطفتها لأننى لم أقرأ فى الشعر الحديث وصفًا قويا ملهمًا يضارع هذا الوصف لإلقاء القنابل على المدنيين.

سبق لى أن قلت إن الولايات المتحدة أصبحت الآن صريحة تمامًا وكشفت عن أوراقها. هذا صحيح. وقد حددت سياستها الرسمية المعلنة اليوم بأنها "الهيمنة بشتى ألوان الطيف". وليس هذا تعبيرى، بل تعبيرهم. ومعنى "الهيمنة بشتى ألوان الطيف" هو السيطرة على الأرض والبحر والجو والفضاء الخارجى وما يتصل بهذه جميعًا من موارد.

فالولايات المتحدة اليوم تحتل ٧٠٢ منشأة عسكرية فى شتى أرجاء العالم، فى ١٣٢ بلدًا، باستثناء السويد، وهو استثناء يشرفها. ونحن لا نعرف على وجه الدقة كيف وصلوا هناك، ولكنهم هناك قطعًا.

ولدى الولايات المتحدة ٨٠٠٠ رأس حربية نووية نشطة يمكن إطلاقها. وألفان من هذه الرءوس خاضعة لما يسمى الاستنفار الفورى، أى إنها جاهزة للإطلاق بعد إنذار لا يزيد على ١٥ دقيقة. وهى تعمل حاليًا على إنتاج نظم جديدة من الأسلحة النووية، تسمى مفجرات المخابئ. والبريطانيون الذين

يبدون التعاون كشأنهم دائمًا، ينظرون فى استبدال شىء جديد بالصاروخ النووى الذى لديهم وهو ترايدنت. وأنا أتساءل عمن يقصدون أن يطلقوا هذه الأسلحة عليه؟ هل هو أسامة بن لادن؟ أنت؟ أنا؟ چو دوكس؟ الصين؟ پاريس؟ من يدرى؟ كل الذى ندريه هو أن هذا الجنون الصبيانى - أى امتلاك والتهديد باستخدام الأسلحة النووية - يقع فى قلب الفلسفة السياسية الأمريكية الراهنة. ويجب أن نُذَكِّرَ أنفسنا بأن الولايات المتحدة فى حالة استنفار عسكرى دائمة، ولا تبدى أية دلائل على ما يسمى 'بالاسترخاء الحربى'.

والواقع أن الآلاف، إن لم يكن الملايين، من الأمريكيين فى الولايات المتحدة نفسها قد ضاقوا ذرعًا بأفعال حكومتهم ويشعرون بالعار منها والغضب ولكنهم فى الظروف الحالية لا يشكلون قوة سياسية متماسكة، أو قل إنهم لم يشكلوا حتى الآن هذه القوة. ولكنه من المستبعد أن يتضاءل التوتر والقلق والخوف الذى نشهده يتنامى فى الولايات المتحدة يومًا بعد يوم.

أعرف أن الرئيس بوش لديه الكثير من كُتَّاب الخطابات ذوى الكفاءة الفائقة، ولكننى أود أن أتطوع بالقيام بهذه الوظيفة، أنا نفسى. وفيما يلى كلمة

مقتضبة أقترح أن يلقيها على الأمة فى التليفزيون. وها أنذا أراه وقورًا، وقد مشط شعره بعناية، تبدو عليه سمات الجد والظفر والإخلاص، ساحرًا فى معظم الأحيان، وإن كان يبتسم أحيانًا ابتسامة تدل على مرارة فى النفس، ويتمتع بجاذبية غريبة، ويمثل صورة الرجل التى يتصورها الرجال. وها هى ذى الكلمة:

"الرب بيده الخير. الرب له العظمة. بيده الخير. وربى بيده الخير. ورب بن لادن ليس كذلك. فذلك الرجل يعبد الشر. ورب صدام حسين كان رب شر، ولو أن الرجل لم يكن يؤمن بأىِّ رب. فلقد كان همجيًا. ولسنا همجيين. إذ إننا لا نقطع رءوس الناس. بل نؤمن بالحرية. وهى ما يؤمن به الرب. ولست أنا همجيًا. فأنا الزعيم المنتخب بأسلوب ديموقراطى لبلد ديموقراطى يحب الحرية. ونحن مجتمع يؤمن بالتراحم. فنحن نبتغى الرحمة فى الإعدام بالكرسى الكهربائى والرحمة بحقن الشخص حقنة قاتلة. نحن أمة عظيمة. وأنا لست دكتاتورًا. وهو دكتاتور. ولست همجيًا. بل هو الهمجى. وهو همجى. كلهم همجيون. وأنا أتمتع بالسلطة الأخلاقية. هل ترون قبضة يدى هذه؟ هذه سلطتى الأخلاقية، وحذار أن تنسوها".

إن حياة الكاتب معرضة لخطر كبير، فهو لا يكاد يحميه شىء. ولا ينبغى لنا أن نشكو ذلك. فالكاتب يحدد اختياره فيجد نفسه ملتزمًا به. ولكنه من الصحيح أن نقول إنه يتعرض لشتى الرياح، وبعضها فى برودة الثلج. إنه يخرج وحده إلى الساحة، فيجد نفسه معزولاً. لن يجد ملاذًا ولن يجد حماية، إلا إذا عمد إلى الكذب، وفى هذه الحالة يكون قد أعد لنفسه ما يحميه، وسوف يقول قائل إنه يصبح بذلك رجل سياسة.

أشرت عدة مرات إلى الموت هذا المساء. وسأورد الآن قصيدة من نظمى أنا بعنوان 'الموت' :

أين وَجَدْتُم تلك الجثة؟
من فيكم وجد الجثة؟
هل كانت تلك الجثة ميتةً حقًا؟
كيف وجدتم تلك الجثة؟

من صاحب تلك الجثة؟
من كان أبا تلك الجثة؟
من كان لها بنتًا أو كان شقيقًا
أو كان العمَّ أو الأختَ أو الأمَّ أو الإبنَ
لتلك المنبوذة؟

هل كانت ميتةً حين غدت منبوذة؟

هل كانت حقًا منبوذة؟

من نبذ الجثة إذ ذاك إذن؟

هل كانت تلك الجثةُ عاريةً أم

تلبس زى مسافر؟

ماذا جعلك تعلن أن الجثة ميتةٌ؟

هل أعلنت بأن الجثة ميتةٌ؟

هل كنت على معرفة وإلى مدى بالجثة؟

كيف عَرَفْتَ بأنَّ الجثةَ ميتة؟

هل غسلْت الجثة؟

هل أغلقت إذن عينيها؟

هل قمت بدفن الجثة؟

أتراك تركت الجثة منبوذة؟

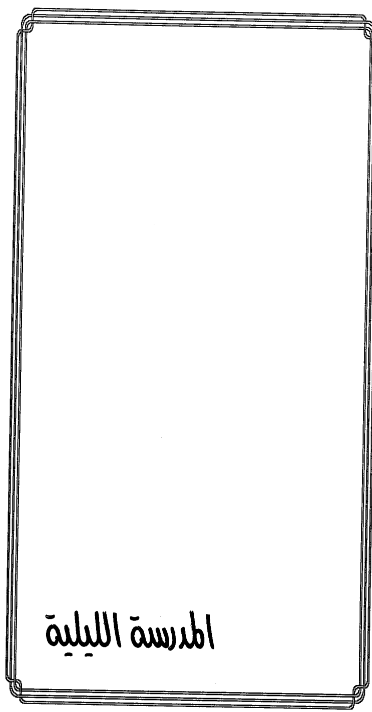
هل قَبَّلْتَ الجثة؟

عندما ننظر فى المرآة نظن أن الصورة التى تواجهنا تتميز بالدقة. لكنك إذا تحركت مقدار شعرة تغيرت الصورة. فنحن فى الواقع ننظر إلى نطاق من الانعكاسات لا نهاية له. ولكن الكاتب أحيانًا ما

يضطر إلى تحطيم المرآة، فإن الحقيقة لا تحدق فى وجوهنا إلا من خلف المرآة.

أعتقد أنه على الرغم من الصعاب الهائلة التى تواجهنا، فإن تصميمنا الفكرى الثابت الصامد الذى لا يتزعزع، باعتبارنا مواطنين، على تحديد حقيقة حياتنا ومجتمعاتنا يمثل التزامًا جوهريا كُلِّفْنَا جميعًا به. والواقع أنه إلزامى إجبارى.

وإذا لم يتجسد مثل هذا التصميم فى رؤيتنا السياسية، فلن يبقى لنا أمل فى استعادة ما نكاد أن نفقده: كرامة الإنسان.


المدرسة الليلية

عرضت مسرحية **المدرسة الليلية** لأول مرة تليفزيونيا يوم ٢١ يوليو ١٩٦٠، ثم قدمتها الإذاعة البريطانية (بى بى سى) فى البرنامج الثالث يوم ٢٥ سبتمبر ١٩٦٦ بعد تعديلها، وبالصورة التى نشرت بها فيما بعد. (وهذه الترجمة عن الصورة المنشورة).

الشخصيات

آنى

وولتر (والى)

ميلى

سالى

سولتو

تولى

باربرا

ميڤيس

(غرفة جلوس)

آنـــى: انظر إلى معطفك. معطف المطر. إنه على الأرض.

وولتر: سوف أعلقه. هل أحمل الحقيبة إلى الطابق العلوى؟

آنـــى: اشرب الشاى. هيا. اشرب الشاى أولاً. لا تقلق بشأن حمل الحقيبة للطابق العلوى.

(وقفة)

وولتر: تورتة لذيذة.

آنـــى: أعجبتك؟ أنا مضطرة للامتناع عن التورتة. فهى تسبب لى حموضة فى المعدة. هيا. خذ قطعة أخرى.

وولتر: آه! فى الواقع... المنزل يبدو رائعًا.

آنـــى: انتهيت من تنظيفه تمامًا قبل أن تأتى.

(وقفة)

أقول يا والى.. كيف كانت معاملتهم لك هذه المرة؟ هه؟

وولتر: رائعة.

آنـــى: لم أكن أتوقع عودتك بهذه السرعة. كنت أتصور أنك ستغيب هذه المرة.

وولتر: لا. لم أكن أنتوى الغياب طويلاً.

آنـــى: ميلى لديها وعكة.

وولتر: حقًا؟ ما الذى أصابها؟

آنـــى: سوف تهبط حالاً. سمعتك قادمًا.

وولتر: أتيت لها ببعض الشكولاته.

آنـــى: لا أطيق الشكولاته.

وولتر: أعرف ذلك. ولذلك لم أحضر أيا منها لك.

آنـــى: تذكرت ذلك؟

وولتر: نعم.

آنـــى: نعم. كانت تستريح بالطابق العلوى. كل ما أفعله هو الصعود والهبوط على السلَّم طول النهار. وانظر ما حدث منذ يومين. كنت فى الطابق العلوى أعلق الستائر، وعدت مرهقة جدًا. فإذا بها تقول لى إننى أخطأت وكان علىَّ أن أعلقها بالطريقة الأخرى.

وولتر: وما عيب الستائر؟

آنـــى: تقول إنها ليست معلقة كما ينبغى. تقول إننى كان علىَّ أن أعلقها بالطريقة الأخرى. فهى تحب أن تراها معلقة بالطريقة الأخرى. إنها ترقد بالطابق العلوى. أنا أكبر منها سنًا.

(آنى تصب المزيد من الشاى لنفسها ولوولتر)

خرجت فأتيت بالتورتة بمجرد وصول خطابك.

وولتر: (يتنهد) آه! يعنى... جعلت أقول فى نفسى لمدة شهور طويلة... هل تعرفين ذلك؟ شهورًا... أقول إننى سوف أعود إلى هنا... وسوف أرقد فى سريرى... وسوف أشاهد الستائر والهواء يلعب بها على الشباك... تظنين أننى سأنال قسطًا كبيرًا من الراحة؟

آنى: ها هى قادمة، بدأت تتحرك. لقد لفحتك الشمس.

وولتر: لن أرهق نفسى عدة أسابيع.

آنى: عليك بذلك. هذا غباء. لابد أن تستريح عدة أسابيع.

(وقفة)

وولتر: كيف حال السيد سولتو؟

آنى: لا يزال أفضل مُلاَّك هذا الحى. لن تجد مالكًا أفضل فى هذا الحىّ.

وولتر: إنكم من خير مستأجريه.

آنى: إنه بالغ العطف. يكاد يكون من أفراد العائلة. ولو أنه لا يقيم هنا. والواقع أنه لم يزرنا لتناول الشاى شهورًا طويلة.

وولتر: سأطلب منه أن يقرضنى بعض المال.

آنـــى: إنها تهبط السُّلَّم.

وولتر: وما ماثتا جنيه بالنسبة له؟ لا شىء.

آنـــى: (هامسة) لا تقل كلمة واحدة عن الستائر.

وولتر: ماذا؟

آنـــى: لا تقل شيئًا عن الستائر. عن أسلوب تعليقها. عما ذكرته لك حول ما قالته عن أسلوب تعليقى لها. لا تقل كلمة واحدة. ها هى قد أتت.

(تدخل ميلى)

وولتر: (يقبلها) عمتى ميلى.

ميلى: هل قدمت لك قطعة من التورتة؟

وولتر: تورتة عظيمة.

ميلى: أمرتها أن تخرج وتشتريها.

وولتر: لم أذق قطعة من التورتة مثل هذه طيلة شهور تسعة كاملة.

ميلى: نشتريها من محل قريب.

وولتر: تفضلى يا عمتى... بعض الشكولاته.

ميلى: لم ينس أننى أحب الشكولاته.

آنـــى: لم ينس أننى لا أحب الشكولاته.

ميلى: هل فيها بندق؟

وولتر: لقد اخترتها خصوصًا بسبب البندق. لم تكن لديهم شكولاته أخرى تفوقها في كثرة البندق.

آنــى: اجلسى يا ميلى. لا تقفى.

ميلى: كنتُ جالسة. وكنتُ راقدة. لابد أن أقف على قدمى من وقت لآخر.

وولتر: كنتِ متوعكة؟

ميلى: نصف وعكة. نصف وعكة فقط.

آنــى: وأنا كذلك.

ميلى: نعم. آنى كانت نصف متوعكة.

وولتر: لكننى رجعت الآن. ألم أرجع؟

ميلى: وكيف كانت معاملتهم لك هذه المرة؟

وولتر: رائعة. رائعة.

ميلى: ومتى تعود؟

وولتر: لن أعود.

ميلى: عليك أن تخجل يا وولتر من قضاء نصف حياتك فى السجن. أى مستقبل تظنه سوف يهيئك له؟

وولتر: نصف حياتى؟ ماذا تعنين؟ مرتين فقط.

آنـــى: وهل نسيت بورستول؟

وولتر: تلك مرة لا تُحسب.

ميلى: لم أكن لأكترث لو صادفك الحظ يومًا ما، ولكن ماذا يحدث؟ كلما تحركت ألقوك فى السجن.

وولتر: انتهيت من كل ذلك على أية حال.

ميلى: اسمع. قلت لك من قبل: إذا لم تكن قادرًا على النجاح فى ذلك فلابد أن تبحث لك عن شىء آخر. عليك أن تبدأ مشروعًا تجاريًا صغيرًا. وتستطيع أن تحصل على رأس المال من سولتو. فسوف يقرضك بعض النقود. أعنى كلما وضعت قدمك خارج الباب قبضوا عليك وألقوك فى السجن. ما فائدة ذلك؟

آنـــى: هل لك يا والى فى كعكة بالمربى؟

وولتر: طبعًا.

ميلى: (وهى تأكل) من أين تأتين بالكعك المحشو بالمربى؟

آنـــى: من دكان قريب.

ميلى: قريب؟ كنت أظن أنى طلبت منك إحضارها من الدكان البعيد.

آنـــى: لم يكن لديه منها شىء.

ميلى: هل باعها جميعًا؟

آنــى: لست واثقة إن كان قد أعد أيا منها اليوم.

ميلى: وما مذاقها؟

وولتر: لذيذ. **(يتناول كعكة اخرى. ويأكل. وقفة)**

ميلى: أنا مضطرة للامتناع عن أكل الكعك. أليس ذلك صحيحًا يا آنى؟

آنــى: كانت تسبب لها حموضة فى المعدة.

ميلى: اضطررت للتوقف. اضطررت للتوقف عن أكل الكعك، منذ عيد القيامة تقريبا.

آنــى: أراهن أنك لم تأكل كعكة واحدة فى السجن يا والى.

وولتر: قطعًا. لم أكن أستطيع الحصول عليها.

(وقفة)

ميلى: هيه؟ هل أخبرته يا آنى؟

آنــى: أخبرتُه بماذا؟

ميلى: لم تخبريه؟

وولتر: تخبرنى بماذا؟

ميلى: إه؟

آنــى: لا لم أخبره.

ميلى: ولماذا؟

آنـــى: لم أكن أنتوى أن أخبره.

وولتر: تخبرنى بماذا؟

ميلى: قلت إنك سوف تخبرينه.

آنـــى: لم أجد الشجاعة الكافية.

وولتر: ما الذى يجرى هنا؟ ما هذا كله؟

(وقفة)

آنـــى: خذ كعكة أخرى يا والى.

وولتر: لا شكرًا. شبعت.

آنـــى: هيا هيا. خذ كعكة أخرى.

وولتر: لا. أكلت ما يكفى. بأمانة.

ميلى: خذ كعكة أخرى. هيا.

وولتر: لا أستطيع. لقد شبعت.

آنـــى: سأذهب لأملأ الإناء

ميلى: بل أذهب أنا.

آنـــى: لن تستطيعى الذهاب. هيا. أعطنى الإناء. لن تستطيعى الذهاب. أنت مريضة.

ميلى: بل سأذهب. هيا. أعطنى الإناء.

آنـــى: إنى صنعت الشاى. فلم لا أملأ الإناء؟

ميلى: أفلا أستطيع أن أملأ الإناء لابن أخى؟

وولتر: استمعا إلىّ. ماذا تريدان أن تخبرانى به؟ ما هو الموضوع؟ لقد عدت إلى بيتى من السجن، وكنت غائبًا تسعة أشهر، عدت إلى البيت طلبًا للهدوء والسكينة حتى أسترد صحتى. ما الذى يجرى هنا؟

ميلى: الواقع... أننا أجَّرْنا غرفتك.

وولتر: ماذا فعلتما؟

آنـــى: أجَّرْنا غرفتك.

(وقفة)

ميلى: اسمع يا والى! لا تبدأ فى التجهم والتقطيب. لم نكن نستطيع المقاومة!

(وقفة)

وولتر: ماذا فعلتما؟

آنـــى: كنا نفتقدك.

ميلى: وذلك أتاح لنا صحبة شخص آخر.

آنـــى: أتاح لنا ذلك طبعًا...

ميلى: أتاح لنا من يمد لنا يد العون...

آنـــى: إنك تقضى نصف وقتك فى السجن، ولا نعرف متى تخرج...

ميلى: وليس لدينا إلا نقود المعاش.

آنــى: هذا كل ما لدينا. ليس لدينا إلا المعاش.

ميلى: وهى تدفع لنا إيجارًا محترمًا.. تدفع ٣٦ شلنا وستة بنسات فى الأسبوع...

آنــى: وتهبط إلينا يوم الجمعة من كل أسبوع لدفع الإيجار.

ميلى: وهى تعتنى بغرفتها. ودائمًا ما تكنس غرفتها وتنظفها.

آنــى: وتساعدنى فى بعض الكنس فى سائر المنزل.

ميلى: فى عطلة نهاية الأسبوع....

آنــى: وتترك الحمام فى أحسن حال...

ميلى: وعليك أن ترى ما فعلته بغرفتها.

آنــى: نعم عليك أن ترى ما جعلت غرفتها تبدو.

ميلى: جعلتها تبدو جميلة. جعلتها حقًا جذابة...

آنــى: وأضافت منضدة للمصباح بجوار السرير - صحيح؟

ميلى: ودائمًا ما تدرس فى الكتب...

آنــى: وتخرج للمدرسة الليلية ثلاث ليالٍ فى الأسبوع.

ميلى: إنها شابة.

آنــى: وبالغة النظافة.

ميلى: وهى هادئة...

آنــى: وغير فاتنة...

(وقفة)

وولتر: وما اسمها؟

آنــى: سالى...

وولتر: سالى ماذا؟

ميلى: سالى چيبز.

وولتر: وكم مضى عليها هنا؟

ميلى: مضى عليها هنا نحو - متى حضرت؟

آنــى: حضرت منذ...

ميلى: نحو أربعة أشهر... قضتها هنا...

وولتر: وما عملها؟

ميلى: إنها معلمة فى إحدى المدارس.

وولتر: معلمة بالمدرسة!

ميلى: نعم.

وولتر: معلمة بالمدرسة! فى غرفتى.

(وقفة)

آنــى: والى.. سوف تحبها.

وولتر: إنها تنام فى غرفتى!

ميلى: وما عيب السرير السفارى؟ يمكن أن ننصبه لك هنا.

وولتر: السرير السفارى؟ إنها تنام فى فراشى.

آنــى: لقد اشترت لحافًا جميلاً فرشته على السرير.

وولتر: لحاف؟ أستطيع أن أخرج الآن فأشترى لحافًا فى جمال لحافها! وما سبب حديثكما هذا عن الألحفة؟

ميلى: وولتر! لا تصرخ فى وجه عمتك. فهى صماء.

وولتر: لا أصدق هذا. أعود إلى المنزل بعد تسعة أشهر فى زنزانة.

آنــى: كان الدخل من الإيجار مفيدًا جدًا.

وولتر: هل تركتكما يومًا ما فى حاجة إلى نقود؟

ميلى: نعم!

وولتر: يعنى... ليس بسبب تقصير منى. فلقد بذلت قصارى جهدى دائمًا.

ميلى: وما الذى انتهى بك إليه؟

وولتر: ما هذا؟ هل تؤنبانى؟

آنــى: ليس من عادة عمتك يا وولتر أن تؤنب الناس.

ميلى: عش ودع الآخرين يعيشون. هذا شعارى.

آنــى: وشعارى أيضًا!

ميلى: وذلك شعارنا على الدوام. واسأل من تريد.

وولتر: اسمعا. أنتما لا تفهمان. هذا بيتى. إنى أقيم هنا. لقد أقمت فى تلك الغرفة سنوات طويلة -

آنــى: على فترات متقطعة.

وولتر: هل تريدان منى أن أنام على السرير السفارى؟ كان الشخص الوحيد الذى نام عليه هو عمتى جريسى. ولذلك رحلت إلى أمريكا.

ميلى: ظلت تنام عليه خمس سنوات مع العم ألف، هذا ما فعلته جريس. ولم تصدر من أيهما شكوى واحدة.

وولتر: العم ألف! الحق أن ذلك قد صعقنى! لا أصدق ذلك. لكنى سأقول لكما شيئًا عن ذلك السرير الذى تنام الآن فيه.

آنــى: ما عيبه؟

وولتر: ليس فيه عيوب. إنه سريرى هذا كل ما فى الأمر أنا الذى اشتريته.

آنــى: لقد اشتراه فعلاً يا ميلى.

ميلى: أنت؟ كنت أعتقد أننى أنا التى اشتريته.

آنـــى: هذا صحيح. لقد اشتريته أنت يا ميلى. أذكر ذلك.

وولتر: لقد اشتريته أنت... أى أنك خرجت واخترته. ولكن من الذى أعطاك النقود اللازمة لشرائه؟

آنـــى: نعم. إنه على حق هو الذى أعطاك النقود.

وولتر: أعنى... ما الذى حدث لأشيائى؟ ما الذى حدث لحقيبتى؟ الحقيبة التى تركتها هنا؟

آنـــى: الواقع أنها لم تمانع فى ترك أشيائك فى الدولاب. صحيح يا ميلى؟

وولتر: أشيائى؟ إنها ما عملت من أجله طول عمرى!

(وقفة)

لابد أن تذهب. هذا كل ما فى الأمر.

ميلى: لن تذهب.

وولتر: لماذا؟

آنـــى: لن تذهب.

ميلى: قطعًا لا. بل ستبقى.

(وقفة)

وولتر: (بإرهاق) ولماذا لا تنام على السرير السفارى؟

آنــى: نضع فتاة بديعة مثلها على السرير السفارى؟ وفى غرفة السفرة؟

وولتر: أهى بديعة إذن؟

ميلى: يكفى أن ترى عُلْبة "كريمة" الجمال على "تسريحتها".

وولتر: بل "تسريحتى" أنا!

ميلى: تعجبنى الفتاة التى تعتنى بنفسها.

آنــى: تنظف نفسها وتتزين كل ليلة.

ميلى: لا تخرج أبدًا من الحمام. صباحًا ومساءً. ففى الليالى التى لا تذهب فيها للمدرسة، تستحم قبل الخروج. وفى الليالى الأخرى تستحم قبل أن تأوى للفراش.

وولتر: طبعًا! كيف تستحم بعد أن تأوى للفراش؟

(وقفة)

المدرسة الليلية؟ ما نوع تلك المدرسة الليلية؟

ميلى: إنها تدرس اللغات الأجنبية فيها. إنها تتعلم كيف تتكلم لغتين أخريين.

آنــى: نعم، تستطيع أن تشم عطرها فى أرجاء المنزل.

وولتر: أشم عطرها؟

آنـــى: عطور بديعة تستخدمها.

ميلى: نعم. لا شك. ما أمتع شم رائحتها.

وولتر: حقًا؟

آنـــى: لا عيب فى قليل من العطور.

ميلى: لا تعصب لدينا ضد قليل من العطر.

آنـــى: إنها مودرن. هذا كل ما فى الأمر.

ميلى: وتلبس أحدث موضة.

آنـــى: كنت كذلك فى شبابى.

ميلى: وأنا؟

آنـــى: وأنت أيضًا. لكنك لم تكونى مودرن مثلى.

ميلى: بل كنت كذلك. لم تكن تفوتنى أى موضة.

(وقفة)

وولتر: هل تعرف أين كنت أنا؟

آنـــى: طبعًا.

وولتر: قلتما لها إننى كنت فى السجن؟

آنـــى: قلنا لها طبعًا.

وولتر: وهل قلتما لها السبب؟

ميلى: لا لا! لا! لم نقل لها السبب.

آنـــى: لا لا! لم نناقش ذلك... ولكن.. أعنى.. أن الأمر لم يقلقها. هل أقلقها يا ميلى؟ أقصد

أنها كانت تبدى اهتمامًا كبيرًا. الواقع أنها كانت مهتمة إلى حد بالغ.

وولتر: (ببطء) مهتمة حقا؟ كانت مهتمة؟

آنــى: نعم.

(يقف وولتر فجاة ويضرب المائدة بكفه)

وولتر: وأين أضع حقيبتى؟

آنــى: لك أن تضعها فى البهو..

وولتر: فى البهو؟ هذا معناه أننى لابد أن أجرى إلى البهو كلما احتجت إلى شىء.

(وقفة)

لن أستطيع أن أعيش طويلاً فى هذه الظروف. لقد اعتدت ما هو أفضل. لقد اعتدت على الخصوصية. ومن المحتمل أن أجدها داخلة علىَّ هنا فى أى وقت نهارًا أو ليلاً. هذه غرفة الجلوس. غرفة المعيشة. ولا أريد أن يشاركنى غريب فى وجباتى.

آنــى: إنها تقتصر هنا على النوم وطعام الإفطار. وأنا أحمل لها طعام الإفطار فى غرفتها.

وولتر: وماذا تتناول؟

آنــى: شريحة من لحم الخنزير وبيضة، وتتمتع به أيما تمتع.

وولتر: فى مقابل خمسة وثلاثين شلنًا وستة بنسات فى الأسبوع؟ الإيجار الشائع فى كل مكان هو ثلاثة جنيهات ونصف. إنها تستغلكما. إنها تتمتع بالمياه الجارية... ساخنة وباردة... وبكل وسائل الراحة، وبالإفطار فى فراش من الدرجة الأولى. إنها تخدعكما.

آنـــى: لا. لا خداع هنا.

(وقفة)

وولتر: تركت شيئًا فى غرفتى. سأذهب لإحضاره.

(يخرج ويصعد السلّم. ينفتح باب الحمام وتخرج سالى. تهبط السلّم إلى منتصفه فيتقابلان)

سالى: السيد ستريت؟

وولتر: نعم.

سالى: يسرنى كل السرور أن ألقاك. لقد سمعت الكثير عنك.

وولتر: طبعًا.

(وقفة)

أنا... كنت...

سالى: عمتان لطيفتان جدًا.

وولتر: (يهمهم) ممم.

(وقفة)

سالى: هل يسرك أن تعود؟

وولتر: تركت شيئًا فى غرفتى. لابد أن أحضره.

سالى: آ.. يعنى.. سوف نلتقى ثانية. مع السلامة.

(تذهب إلى غرفتها. يسير خلفها)

(تتوقف الخطوات)

وولتر: هل أستطيع فقط أن...

سالى: ماذا؟

وولتر: أدخل.

سالى: تدخل؟ لكن... أقصد... نعم... تفضل... إن كنت تريد.

(يدخلان. وولتر يغلق الباب ويسير خلفها)

أنا آسفة. الأشياء مبعثرة فى الغرفة. فأنا فى المدرسة طول النهار. لا أجد الوقت اللازم لترتيب الغرفة.

(وقفة)

أعتقد أننى أعمل بالتدريس فى المدرسة التى ذهبت أنت إليها. فى قسم الأطفال الصغار.

وولتر: القريبة من هنا؟ نعم ذهبت أنا إليها.

سالى: لـن تـصـدق كل مـا سـمـعـتـه عـنـك. عـمـتـاك تحبانك حبًا جارفًا.

وولتر: وتحبانك كذلك.

(وقفة)

سالى: أنا سعيدة هنا. علاقاتنا ممتازة.

وولتر: اسـمـعـى... لابـد لـى مـن إحـضـار شـىء مـن هنا...

سالى: هـنـا؟ كنـت أظـن أنـك قـلـت إنـك تـركـتـه فـى غرفتك.

وولتر: هذه غرفتى.

(وقفة)

سالى: هذه؟

وولتر: لقد أخذت غرفتى.

سالى: حقًا؟ لم أتصور ذلك... أبدًا. لم يقل لى أحد ذلـك قـط. آسـفـة كـل الأسـف. هـل تـريـد استردادها؟

وولتر: أظن ذلك.

سالى: يا خبر!... هـذا مـحـرج جدًا... لابـد أن أقـول إننـى مستريحة جدًا هنا... أعنى... فى أى مكان آخر يمكننى أن أنام؟

وولتر: فى الطابق الأرضى سرير سفارى.

سالى: لكننى لا أثق فى هذه الأشياء، فهل تثق فيها؟
أقصد أن هذا سرير بديع جداً.

وولتر: أعرف ذلك. فهو سريرى.

سالى: تعنى أننى أنام فى سريرك؟

وولتر: نعم.

سالى: ياه!

(وقفة)

وولتر: لدىَّ شىء هنا أريد أن أحضره.

سالى: لا بأس... تفضل...

وولتر: إنه فى مكان خصوصى إلى حد ما.

سالى: هل تريدنى أن أخرج؟

وولتر: نعم. لو سمحت.

سالى: تعنى أن أخرج من الغرفة؟

وولتر: لن يستغرق الأمر دقيقة واحدة.

سالى: ما الذى تبحث عنه؟

وولتر: إنه شىء خاص.

سالى: هل هو مسدس؟

(وقفة)

ألا يمكن أن أدير لك ظهرى؟

وولتر: دقيقتان. هذا كل ما أريده.

سالى: لا بأس. دقيقتان.

(تترك الغرفة وتقف على البسطة خارج الباب. وولتر يغمغم ويهمهم لنفسه)

وولتر: انظر إلى هذه الزخارف التافهة... زخارف... فى كل مكان. لقد أصبحت الغرفة بيت دمية... غرفتى أنا...

(يسمع صوت سالى من خارج الباب)

سالى: هل انتهيت؟

وولتر: دقيقة واحدة

(يفتح الدولاب ويبحث فيه)

(يغمغم) أين ذهب ذلك الصندوق الملعون؟ ما هذا... ما هذا..؟

(صوت قطع ظرف كبير)

(بصوت خافت) يا رب! هووه!

سالى: تمام؟

وولتر: نعم. شكرًا.

(تدخل سالى الغرفة)

سالى: وجدته؟

وولتر: نعم. شكرًا.

(يتجه نحو الباب)

ماذا تعلمين الأطفال... الباليه؟

سالى: الباليه؟ لا... ياله من سؤال مضحك.

وولتر: ليس مضحكًا. نساء كثيرات يعلمن الباليه.

سالى: لا أعرف الرقص.

(وقفة)

وولتر: أسف لتعكير صفو... مسائك.

سالى: لا بأس.

وولتر: تصبحين على خير.

سالى: تصبح على خير.

(إظلام)

(يضاء المسرح تدريجيًا)

آنـــى: تفضل قطعة أخرى من كعكة الليمون يا سيد سولتو.

سولتو: بكل سرور.

آنـــى: سوف تحبها.

سولتو: طلبوا منى أن أدفع ثلاثمائة وخمسين جنيهًا ضريبة دخل منذ يومين. أقسم بالشرف!

قلت لهم لابد أن تكونوا مجانين! ماذا تحاولون أن تفعلوا؟ تقضون عليَّ قبل أن يحين أجلى؟ اشتروا لى جاروفًا رخيصًا وسوف أستيقظ مبكرًا وأبدأ قبل الإفطار فى حفر قبرى بيدى. ثلاثمائة وخمسون جنيها؟ قلت لهم، قلت بَيِّنُوا لى، قلت بَيِّنُوا لى بأدلة قاطعة، بَيِّنُوا لى كيف يمكن أن أكسب ذلك - ولابد أن المبلغ يقدر بألف جنيه - واسألونى عن ذلك كله. قالوا إنه رقم تقديرى، قالوا لقد وضعنا تقديرات لما كسبته. رقم تقديرى!؟ من الذى وضع تقديراتكم؟ رجل أعمى يرى الشىء شيئين؟ إننى عجوز متقاعد - على المعاش. لا أقبض إلا ثلاثة جنيهات فى الأسبوع، وابحثوا لى عن شىء أضع له تقديراتى! ماذا تقول يا وولتر؟

وولتر: إنهم ثلة أوغاد، كلهم.

آنــى: لا يكترثون للعجائز.

ميلى: ومع ذلك فلا يزال لديك قدر كبير من الطاقة يا سيد سولتو.

سولتو: قدر كبير من ماذا؟

ميلى: الطاقة.

سولتو: الطاقة؟ كان ينبغى لك أن تشاهدينى فى البرارى، فى أستراليا. لقد كنت الرجل الذى فتح لهم المنطقة الشمالية هناك.

ميلى: من العجائب أنك لم تتزوج قط يا سيد سولتو.

سولتو: كنت دائمًا أعمل وحدى. وعندما وقعت فى الغواية أول مرة قلت لنفسى: سولتو! قدر لرجلك قبل الخطو موضعها، والتزم الحرص فى كل خطوة، وضع حدًا لا تتجاوزه أبدًا. إذا أردن غوايتك فليكن، ولكن الزواج؟ مستحيل.

وولتر: وأين كان ذلك؟ فى أستراليا أم فى اليونان؟

سولتو: فى أستراليا.

وولتر: وكيف ذهبت إلى أستراليا من اليونان؟

سولتو: عن طريق البحر طبعًا. ماذا تظن؟ وعملت فى مقابل السفر. ويا لها من رحلة! كنت قد بلغت الحُلم لتوى. وقتلت رجلاً بيدىَّ هاتين، بحارًا هنديًا من مدغشقر طوله أكثر من مترين.

آنـــى: من مدغشقر؟

سولتو: قطعًا. بحار هندى.

ميلى: من ألاسكا؟

سولتو: من مدغشقر.

(وقفة)

وولتر: حدث ذلك من قبل.

سولتو: وسوف يحدث من جديد.

ميلى: خذ قطعة أخرى من الفطير السويسرى يا سيد سولتو.

آنـــى: أراهن أنك كان يمكن أن تجد زوجة صالحة.

سولتو: لو أننى أردت الزواج لحسمت الأمر غداً. وبكل سهولة. ولكننى مثل والى! أفضل الوحدة والاستقلال.

وولتر: وكيف حال تجارة الحديد الخردة يا سيد سولتو؟

سولتو: شش! هذا نفس السؤال الذى سألنى إياه مفتش الضرائب. قلت له إننى تقاعدت عن العمل منذ سنوات طويلة. فيقول لى لماذا لا تملأ إقرار ضريبة الدخل؟ لماذا لا تملأ الاستمارات التى نرسلها إليك؟ قلت له: ليس لدىَّ ضرائب دخل أسجلها فى الإقرار، هذا هو السبب. فيقول لى: أنت الرجل الوحيد فى الحىّ الذى لا يملأ استماراته، هل تريد أن تدخل السجن؟ قلت له: كيف تقول

السجن؟ رجل مثلى، عجوز مثلى يعيش حياة نظيفة، رجل اكتشف لكم دون برادمان، إنها فضيحة قومية! فيقول املأ استماراتك حتى تتجنب المتاعب. قلت له اسمع! إن كنت تريدنى أن أملأ هذه الاستمارات، إذا كنت تريدنى أن أكابد كل تلك المشاق المكتبية، لا بأس، ادفع لى مبلغًا صغيرًا، ادفع لى أتعابى. ادفع لى أجر قيامى بهذا. وإلا فعليك أنت أن تملأها. لا شأن لك بى. ثلاثمائة وخمسون جنيهًا؟ عشم إبليس فى الجنة!

آنــى: لو لديك زوجة صالحة لانتفعت بها. لَمَلأَتْ هى استماراتك - بدلاً منك.

سولتو: هذا هو ما أخشاه.

ميلى: خذ قطعة تورتة بالكستردة يا سيد سولتو.

آنــى: لا يزال يتمتع بشهية مفتوحة.

سولتو: كنت أدخر شهيتى منذ آخر مرة حضرت إلى هنا.

وولتر: عجبًا! متى كانت آخر مرة تحضر فيها يا سيد سولتو؟

ميلى: بعد أن دخلت أنت السجن مباشرة.

سولتو: أحضرت معى بعض زهور النرجس الأصفر.

آنـــى: منذ تسعة أشهر. إنه لا يزال يذكر.

سولتو: ما حالها؟

آنـــى: ماذا؟

سولتو: الزهور.

آنـــى: ماتت.

سولتو: هكذا! (يأكل)

وولتر: إذن لم تعرف بأمر من استأجرت الغرفة؟

سولتو: استأجرت الغرفة؟

وولتر: نعم. أصبحت لدينا مستأجرة للغرفة.

ميلى: إنها معلمة فى المدرسة.

سولتو: معلمة فى المدرسة؟ هكذا؟ وأين تنام؟ على السرير السفارى؟

وولتر: عمتاى أسكنتاها فى غرفتى.

ميلى: هيا يا آنى، ساعدينى فى رفع الأطباق من المائدة.

سولتو: السيدة التى كانت أول من أغوتنى فى أستراليا - طردت زوجها وأسكنتنى فى غرفته. وتصادف أن قابلته بعد سنوات وهو يلقى خطابًا عند ماربل آرتش، فى ركن المتحدثين فى هايدپارك. والواقع أنه كان خطابًا جميلاً.

ميلى: (وهى تضع الأطباق فوق بعضها البعض) لم لا تقرض والى جنيهات معدودة يا سيد سولتو؟

سولتو: أنا؟

آنــى: نعم. ما المانع؟

ميلى: يمكنك أن تساعده على الشروع فى عمل تجارى.

سولتو: لماذا لا تذهب إلى جمعية مساعدة السجناء؟ سوف تقدم لك سلفة. أعنى أنك قضيت مدتين، ولابد أن لديك بعض المعارف من الثقات الذين سوف يزكونك.

وولتر: تستطيع إقراضى مائتى جنيه.

سولتو: مائتان هنا، وثلاثة وخمس وخمسون هناك – ماذا تظنوننى أكون؟ مدير بنك؟

ميلى: لن تخرج من الدنيا بهذا المال يا سيد سولتو.

وولتر: يريد أن يصبح أغنى رجل فى المدفن.

آنــى: لن تنفعك هذه الأموال كثيرًا حيث تذهب.

سولتو: ومن سيذهب إلى أى مكان؟

ميلى: هيا يا أنابل.

آنــى: لا تزال هنا قطعة تورتة صغيرة يا سيد سولتو.

سولتو: أقول يا آنى. احتفظى بها.

ميلى: أنابل!

(تخرج آنى وميلى بالأطباق)

سولتو: أتمنى لو استطعت أن أمد إليك يد المساعدة يا والى. بأمانة. ولكن الأحوال متعسرة جداً. راهنت على ستة خيول مهجنة منذ يومين. ثلاثة منها أكملت السباق. الرابع أصيب بالروماتيزم عند الحاجز الأخير. لم أستطع أن آكل شيئًا يومين متتاليين.

وولتر: ليتك تساعدنى على النهوض. فقد اعتزمت حياة الاستقامة.

سولتو: لماذا؟ هل تعبت من حياة الجريمة؟

وولتر: لست بارعًا بما فيه الكفاية. أمسكونى مرات أكثر مما ينبغى. لست بارعًا بما يكفى.

سولتو: ألا تزال تعمل فى دفاتر البريد؟

وولتر: نعم.

سولتو: إنها لعبة يلعبها الأغبياء. قلت لك ذلك من قبل. إذا كنت تريد أن تعمل بالتزوير فلابد أن تتحلى بالموهبة. لابد أن ينبع العمل من قلبك.

وولتر: لست بارعًا فى التزوير إلى الحد الكافى.

سولتو: بل أنت مزور خائب.

وولتر: ولهذا يقبضون علىّ دائمًا.

سولتو: لو حاولت أنا التزوير لتفوقت عليك. وإن كنت لا أمارس التزوير.

وولتر: لستُ موهوبًا.

سولتو: على المزور أن يحب عمله. لكنك لا تحب عملك. هذه مشكلتك يا وولتر.

وولتر: لو أقرضتنى مائتى جنيه لاستقمت.

سولتو: إننى عجوز متقاعد يا والى. ما الذى تتحدث عنه؟

وولتر: ليتنى أستطيع أن أسترد غرفتى فقط! إذن لاستطعت الاستقرار، والتفكير، فى كل شىء!

سولتو: قصة غريبة! من هذه المُعَلِّمةُ إذن؟ ما أبعاد هذه اللعبة؟

وولتر: (**بلهجة لا تفصح عن اهتمام**) اسمع! أريد أن أريك شيئًا.

سولتو: ماذا؟

وولتر: هذه الصورة

سولتو: من هذه؟

وولتر: فتاة... أريد العثور عليها.

سولتو: من هى؟

وولتر: هذا هو ما أحاول أن أعرف.

سولتو: كنا نتكلم لتونا عن التزوير، وعن غرفتك، وعن المعلمة. فما علاقة هذه الصورة بالموضوع؟

وولتر: ألا يبدو أحد النوادى فى هذه الصورة؟

سولتو: قطعًا.

وولتر: وهذه الفتاة مضيفة فيه؟

سولتو: قطعًا.

وولتر: هل تستطيع تحديد مكانها؟

سولتو: أنا؟

(وقفة)

وولتر: هل تعرف أيًا من هؤلاء الرجال؟ هؤلاء الذين فى صحبتها؟

سولتو: آ.. أحدهم... يبدو مألوفًا.

وولتر: ساعدنى فى العثور على هذه الفتاة. المسألة مهمة. إنه معروف تسديه إلىَّ. أنت الرجل الوحيد الذى يستطيع العثور عليها. فأنت تعرف هذه النوادى.

سولتو: هل تعرف أنت هذه الفتاة؟

(وقفة)

وولتر: لا.

سولتو: إذن أين حصلت على الصورة؟

وولتر: حصلت عليها وحسب.

سولتو: ماذا حدث؟ هل وقعت فى حب صورة؟

وولتر: قطعًا. هذا صحيح.

سولتو: نعم... الفتاة جذابة جدًا. فتاة بديعة. وهو كذلك يا والى. سأحاول العثور عليها لك.

وولتر: شكرًا.

(ينصفق الباب الأمامى)

(صوت خطوات تصعد السُّلَّم)

سولتو: من كان ذلك؟

وولتر: الفتاة التى تسكن لدينا. معلمة المدرسة.

(إظلام تدريجى)

(عودة الإضاءة تدريجيًا)

ميلى: لا أريد اللبن ساخنًا. أريده باردًا.

آنــى: إنه بارد.

ميلى: كنت أظن أنك أدفئته.

آنــى: هذا صحيح. لكنه برد أثناء حضورى إلى هنا.

ميلى: كان يجب عليك أن تبقيه فى الوعاء. ولو كنت أحضرتِه فى الوعاء لما برد.

آنـــى: كنت أظن أنك لا تريدينه ساخنًا.

ميلى: لا أريده ساخنًا حقًا.

آنـــى: ولهذا أقول إنه بارد.

ميلى: أعرف هذا. ولكن فلنفرض أننى كنت أريده ساخنًا. هذا كل ما أقوله. (**ترتشف بعض اللبن**) ليته كان أبرد.

آنـــى: هل تريدين قطعة أنشوجة أم كعكة؟

ميلى: سآخذ الأنشوجة. ماذا تأكلين أنت؟

آنـــى: سأهبط إلى الطابق السفلى، لآكل كعكة.

ميلى: خذى هذه.

آنـــى: لا. لابد أن أهبط. ولك أن تأكلى هذه بعد الأنشوجة.

ميلى: ولماذا لا تأكلين الأنشوجة؟

آنـــى: الواقع أنه لا مانع لدى. بل لا مانع لدى من أكل بعض السردين.

ميلى: بل الرنجة. قطعة من الرنجة. هذا هو ما أريده.

آنـــى: بعض السردين وعليه بعض الخل. وطبق من حلوى الشكولاته بعده.

ميلى: حلوى الشكولاته؟

آنـــى: ألا تذكرين يوم تناولنا حلوى الشكولاته فى كلاكتون؟

ميلى: لا تتفق حلوى الشكولاته مع الرنجة.

آنـــى: لن آكل الرنجة. سآكل السردين.

(أصوات خطوات تصعد السُلَّم)

اسمعى.

(تدير آنى مزلاج الباب وتتنصت)

(وولتر يطرق باب غرفة سالى)

سالى: من؟

وولتر: أنا.

سالى: لحظة واحدة. تفضل.

(صوت فتح الباب)

وولتر: كيف حالك؟

سالى: بخير.

(صوت إغلاق الباب)

آنـــى: دخل.

ميلى: ماذا تعنين؟

آنـــى: أقول إنه دخل.

ميلى: دَخَل ماذا يا آنى؟

آنـــى: فى غرفتها.

ميلـى: غرفته.

آنـــى: غرفته.

ميلـى: دخل فيها؟

آنـــى: نعم.

ميلـى: إذن فهو معها فى الغرفة الآن؟

آنـــى: نعم.

ميلـى: وهل هى فى الغرفة؟

آنـــى: نعم.

ميلـى: اخرجى واستمعى.

(تخرج آنى من الباب، وتهبط على السلّم حتى تصل إلى البسطة المواجهة لغرفة سالى ثم تقف)

(نسمع الحوار التالى من وجهة نظرها)

وولتر: فلنتناول بعضًا من هذا. أتيت به إليك.

سالى: وما هو؟

وولتر: براندى.

سالى: وعلام يساعد هذا؟

وولتر: يعنى. قلت فى نفسى لم لا نتعارف ما دمنا نقيم فى نفس المنزل.

سالى: حقًا. لم لا؟

وولتر: هل تشربين الخمر؟

سالى: لا .. ليس بالمعنى المفهوم.

وولتر: كأس واحدة أو اثنتان من وقت لآخر؟

سالى: فى أحيان متباعدة جدًا.

وولتر: لكنك ستشربين قطرة من هذا؟

سالى: قطرة واحدة... لا توجد كئوس..

وولتر: أحضرت كأسين.

سالى: مستعد تمامًا؟ هه؟

(يفتح الزجاجة ويصب البراندى)

وولتر: فى صحتك.

سالى: فى صحتك.

وولتر: أردت أن أقول... كنتُ فظًا بالأمس. وأردت أن أعتذر.

سالى: لم تكن فظًا.

وولتر: المسألة تحتاج إلى بعض التعود، هذا كل ما فى الأمر، أقصد استئجارك غرفتى.

سالى: فى الواقع، اسمع، لقد فكرت فى المسألة... ربما استطعنا أن نتقاسم الغرفة - بطريقة ما.

وولتر: نتقاسمها؟

سالى: أعنى أنك يمكن أن تستخدمها فى غيابى - أو شىء من هذا القبيل.

وولتر: لست واثقًا من هذا.

سالى: سيكون ذلك بالغ السهولة. فأنا فى المدرسة طول النهار.

وولتر: وفى المساء؟

سالى: يعنى. أذهب إلى المدرسة الليلية ثلاث ليالٍ فى الأسبوع.

وولتر: أين تذهبين؟

سالى: إلى المدرسة الليلية. إننى أدرس اللغات. ثم أذهب عادة مع صديقة لى، تعمل مُعَلِّمةً للتاريخ، حتى نستمع إلى بعض الموسيقى.

وولتر: أى نوع من الموسيقى؟

سالى: موزار. برامز. هذا النوع من الموسيقى.

وولتر: آ... هذا النوع من الموسيقى.

سالى: نعم.

(وقفة)

وولتر: الجو مريح هنا. اشربى كأسًا أخرى.

سالى: أنا.. أعنى..

وولتر: (يصب البراندى) واحدة فقط.

سالى: شكرًا. فى صحتك.

(وقفة)

وولتر: لم أجتمع فى هذه الغرفة مع امرأة من قبل.

سالى: هكذا!

وولتر: ولكن الرجال كانوا يحضرون هنا. فهنا كنا نضع خطط عمليات السطو المسلح.

سالى: حقًا؟

وولتر: ألم تقل لك عمتاى سبب حبسى قط؟

سالى: لا.

وولتر: الواقع هو ذلك. فأنا مسلح محترف.

سالى: هكذا!

وولتر: هل قابلت مُسَلَّحًا محترفًا من قبل؟

سالى: لا أظن ذلك.

وولتر: صنعة لا بأس بها، إذا أخذنا كل شىء فى اعتبارنا. عطلات كثيرة. يعنى. عطلات مدفوعة الأجر، إذا أحببت. لا لا توجد حِرَفٌ أسوأ من هذه كثيرًا. ألا تخافيننى الآن بعد أن عرفت أننى مسلح محترف؟

سالى: لا! أعتقد أنك ذو شخصية جذابة.

وولتر: أنت محقة فى ذلك. وهذا سبب نجاحى فى الحياة داخل السجن. الجاذبية. هل تعرفين

ماذا كنت أفعل هناك؟ كنت أدير مكتبة السجن. كنت أفضل أمين مكتبة عرفه السجن. وفى يوم رحيلى ودعنى محافظ السجن وداعًا شخصيًا. ورافقنى طول الطريق إلى الباب الخارجى. وقال لى إن العمل فى المكتبة قد ازدهر ازدهارًا مذهلاً منذ توليت أمرها.

سالى: يا له من مديح رائع.

وولتر: (**يصب المزيد من الشراب**) قال لى إننى إذا فكرت فى التخلى عن السطو المسلح فسوف يزكينى للحصول على وظيفة فى المتحف البريطانى. الإشراف على المخطوطات النادرة. يعنى. كتابة رأيى فيها.

سالى: أعتقد أن هذا عمل يتطلب مهارة خاصة.

وولتر: فى صحتك. مهارة خاصة؟ يعنى، والأمر غريب مع ذلك، فلقد كنت أتعامل يومًا ما مع المخطوطات النادرة. كنت أعرف رجلاً صنعته اكتشافها.

سالى: اكتشاف ماذا؟

وولتر: المخطوطات النادرة. فى المدافن. وكنت أساعده عندما لا أكون فى السجن. والأجور فى هذا العمل مرتفعة جدًا أيضًا. كانت فى كل الأحوال تقريبًا ملتصقة بجثة، هذه

المخطوطات، وكان على المرء أن يرفع عظم الحوض بملقاط. ملقاط كبير. بحيث لا يترك المرء بصمات أصابعه على الجثة.. تفهمينني؟ قانون مقدس. أكبر صدمة تلقيتها كانت سقوط هيكل عظميٍّ فوقي، وكاد يعضُّ ويقتطع أذني. وانتابني إحساس غريب في تلك اللحظة. شعرت بأنني أنا الهيكل العظمي وأنه كان عمي الذي لم أره من زمن طويل، وأنه جاء لتقبيلي قبل أن آوي إلى الفراش. يخيل لي أنك لم تدخلي مدفنًا من قبل. أنصحك بتجربة ذلك، بأمانة، أقصد إن كنت تريدين تذوق كل شيء في هذه الحياة.

سالي: يعني. لابد أن ينتهي بي الأمر داخل قبر ما، يومًا ما.

وولتر: لست واثقًا من هذا. قد يحرقون جثمانك. وقد تموتين غرقًا. أليس هذا ممكنا؟

(آني تتسلل من البسطة عائدة إلى غرفة العمتين، وتدخل الفراش)

ميلي: هل استمعت؟

آني: نعم.

ميلي: ماذا؟

آني: سمعتهما يتكلمان.

ميلى: ماذا كانا يقولان؟

آنـــى: لا تسألينى.

ميلى: اذهبى إلى الباب ثانية. واستمعى جيدًا.

آنـــى: لم لا تذهبى أنت؟

ميلى: أنا فى الفراش.

آنـــى: وكذلك أنا.

ميلى: لكننى قضيت فى الفراش وقتًا أطول.

(اميلى تبرطم وتغمغم متذمرة لنفسها، وتغادر الفراش فتعود عبر البسطة إلى الباب. والحوار المسموع لا يزال من وجهة نظرها).

وولتر: أنت من شمال انجلترا؟

سالى: هذه براعة منك. كنت أتصور أننى –

وولتر: أستطيع أن أتبيَّن اللهجة.

سالى: تصورت أننى غيّرتها...

وولتر: وفى عينيك شىء آخر أيضًا. لا يوجد إلا فى بنات لانكشير.

سالى: حقا؟ ما هو؟

وولتر: **(يزيد اقترابه منها)** يبدو أنك قلقة بعض الشىء من ناحيتى. ما السبب؟

سالى: لست قلقة.

وولتر: ما السبب إذن؟ يبدو أنك مضطربة قليلاً.

سالى: لست مضطربة.

وولتر: فلأملأ كأسك. هكذا؟ أعنى أنك كنت مختلفة أمس. كنت فى خير حال أمس.

سالى: أنت الذى كان مختلفًا. أنت اليوم مختلف.

وولتر: لا داعى لقلقك من كونى أمارس السطو المُسلَّح. فهم يسموننى المُسلَّح الجنتلمان.

سالى: لست قلقة.

(وقفة)

وولتر: عمتاى تعتقدان أنك رائعة. أظن أنهما تدبران لنا أن نتزوج.

سالى: ماذا؟

وولتر: نعم. أظن أنهما تعتقدان أنهما وجدتا لى زوجة.

سالى: ما أغرب هذا.

وولتر: لقد اجتذبتاك حتى تشاركى فى حفل زفاف. لكنهما نسيتا شيئًا واحدًا.

سالى: وما ذاك؟

وولتر: أننى متزوج. وأنا فى الواقع متزوج من ثلاث نساء. أجمع بين ثلاث فى وقت واحد. هل تصدقيننى؟

سالى: أعتقد أنك فى حالة نفسية غريبة.

وولتر: نظرة عينيك هى التى أتت بها.

سالى: وعيناك لا تفتقران إلى الجاذبية أيضًا.

وولتر: عيناك من العيون الشمالية، مفعمة بالسواد.

سالى: شكرًا.

وولتر: (وهو يصب البراندى) املأى الكأس هنا.

سالى: نخب عيوننا!

وولتر: كنت أظن أنك لا تشربين. بل نجحت فى أن تشربيه جرعة واحدة. لابد أنك تتدربين على ذلك فى المدرسة. فى فسحة شرب اللبن. يحافظ على لياقتك فى لعبة كرة الشبكة. أم تتدربين على ذلك فى المدرسة الليلية؟ أراهن أنك تستمتعين بوقتك هناك! صحيح؟ قولى! تكلمى! قولى لى ما تفعلينه فى المدرسة الليلية.

(آنى تتثاءب وقد غلبها النعاس ثم تتسلل بخفة إلى غرفتها وتدخل الفراش)

آنـــى: ما زالا يتحدثان.

ميلى: ماذا يتحدثان عنه؟

آنـــى: لا أستطيع إدراك الموضوع.

ميلى: كان الواجب أن أذهب أنا. فأنت صماء تمامًا.

(تستقران فى الفراش. تصرخ ميلى)

آنـــى: لـدى حـمـوضـة فـى المـعـدة مـن أكـل الـفـطـيـر.

(بصوت واهن) تصبحين على خير.

(تصدر ميلى غطيطًا قصيرًا)

(إضاءة على غرفة سالى)

سالى: أعـيـش حـيـاة هـادئـة. حـيـاة هـادئـة جـدًا. لا أختلط مع الناس.

وولتر: فيما عداى أنا. تختلطين معى.

سالى: ليس لدى أى نوع من الحياة الاجتماعية.

وولتر: لابـد أن أصـحـبـك إلـى بـعـض الـنـوادى الـتـى أعرفها، حتى تشاهدى معالم الدنيا.

سالى: لا. لا أحب ذلك.

وولتر: ماذا تحبين؟

(وقفة)

سالى: أن أرقد هنا... وحدى...

وولتر: على سريرى؟

سالى: نعم.

وولتر: وتفعلين ماذا؟

سالى: أفكر.

وولتر: هل فكرتِ فىَّ ليلة أمس؟

سالى: أنت؟

وولتر: العرض الذى قدمتِه لى بمشاركتك غرفتك.
ربما قبلتُه.

(وقفة)

أراهن أنك تفكرين فىَّ الآن.

(وقفة)

سالى: ولماذا؟

وولتر: أنا أفكر فيك الآن.

(وقفة)

لا أدرى لماذا أثرتُ ضجة كبيرة بالأمس حول هذه الغرفة. إنها مجرد غرفة عادية، ولا شىء يميزها. أقصد لو لم تكونى هنا. لو لم تكونى هنا لما كان بها شىءٌ يميزها.

(وقفة)

لماذا لا تظلين فيها؟ ليس صحيحًا أننى متزوج. قلت ذلك وحسب. لست مرتبطًا. وإذا أردت قول الحق... إذا أردت الحق، فلا أزال أبحث عن الفتاة المناسبة.

سالى: أعتقد أننى يجب أن أرحل من هنا.

وولتر: وأين تذهبين؟

(وقفة)

سالى: إلى أى مكان.

وولتر: هل تذهبين إلى شاطئ البحر؟ يمكنني أن أذهب معك. يمكننا أن نصيد السمك معًا... على اللسان الداخل فى البحر. نعم. نستطيع أن نذهب معًا. وفى مقابل ذلك نستطيع أن نظل هنا. أن نظل حيث نحن الآن.

سالى: فعلاً؟

وولتر: اجلسى.

سالى: ماذا؟

وولتر: اجلسى. (وقفة) وضعى رجلاً فوق رجل.

سالى: (تغمغم) ممم؟

وولتر: ضعى رجلاً فوق رجل

(وقفة)

أنزلى رجلك.

(وقفة)

قفى الآن.

(وقفة)

استديرى.

(وقفة)

توقفى.

(وقفة)

اجلسى.

(وقفة)

ضعى رجلاً فوق رجل.

(وقفة)

أنزلى رجلك

(صمت)

(موسيقى ناد ليلى)

تولـى: لا .. أقـول لـك .. لابـد أن ذلك كـان ... انـتـظـر لحظة، لابد أنه كان من نحو عشر سنوات. آخر مرة كانت عندما كنت فى ريتشموند.

سولتو: نعم. نادى الحمار.

تولـى: الحمار بالتأكيد. تركته منذ ثلاث سنوات.

سولتو: كم مضى عليك هنا إذن؟ لم آت إلى هنا منذ ثلاث سنوات تقريبًا.

تولـى: لابد أنـك افتقـدتنى. أتيت هـنـا مـنـذ ثلاث سنوات. هـذه المدة على وجه الدقة. **(ينادى)** تشارلى!

(تولى ينادى النادل بطقطقة من أصابعه)

سولتو: كـان المـكـان قـد تـدهـور تمـامًا فـى المـاضـى، وأؤكد لك.

النادل: نفس المشروب يا سيد تولى؟

تولى: نفس المشروب. تدهور - قطعًا كان قد تدهور. طلبوا منى أن آتى إلى هنا حتى أرتقى بالمكان - يعنى - منذ ثلاث سنوات. قمت من البداية بطرد نحو عشرة من الحقراء، يعنى، كان علىّ أن أجعل موقفى واضحًا.

سولتو: ألم يسببوا لك بعض المتاعب؟

تولى: لى أنا؟ اسمع! يعرفون أنهم إذا أرادوا الشروع فى إثارة المتاعب فسوف يجدون الرجل المناسب للتصدى لها. ألا تذكر موقفى أيام بلاكهيث.

سولتو: إنك تسترجع الماضى البعيد.

تولى: عدة سنوات قبل الحرب فحسب.

سولتو: أنت تسترجع زمن جودة هذه اللعبة.

تولى: وماذا كان موقفك فى بلاكهيث؟

سولتو: بلاكهيث. يختلف الأمر تمامًا إذا بدأت الحديث عن بلاكهيث.

تولى: شكرًا يا تشارلى. تفضل الشراب يا أمبروز. فى صحتك.

(وقفة)

لا. تستطيع أن ترى الآن أن المكان لم يعد منحطًا كما كان. دفعت المكان إلى الأمام.

أعنى، أتيت بفرقة موسيقية هنا - يعنى، أقول فرقة - والواقع أنها بيانو وكونترباص فقط، ولكن العازفين ممتازان جدًا، ممتازان. ولدينا زبائن راقية هنا. أعنى، يرتاد النادى كثير من الموسيقيين.. والموسيقيون عندما يأتون يرتقون بمستوى الرواد. وبطبيعة الحال يأتينا عدد معين من مديرى الشركات. أقصد أفرادًا من الطبقة الراقية. وكنت أحادث عددًا منهم منذ يومين. بعضهم يقيم فى هامتون كورت، وفى تويكينام وفى داتشيت.

سولتو: يقطعون كل هذه المسافة من داتشيت؟

تولى: مؤكد! يأتون بالسيارات. كم تستغرق الرحلة؟ يأتون لينعموا ببعض الاسترخاء. أعنى، لدينا ترخيص بأن يظل النادى مفتوحًا حتى الثانية صباحًا. ولدينا ثلاث فتيات مقيمات. ما الذى جعلك تأتى هنا فجأة؟

سولتو: آ..! مجرد مصادفة غريبة يا سيريل. سمعت عن فتاة صغيرة.

تولى: ماذا؟ إحدى الفتيات هنا؟

سولتو: أما زلت لماحًا يا سيريل!؟

تولى: هل سمعت عن النوعية الراقية لدينا هنا؟ لدينا بعض الفتيات من الطبقة العليا هنا -

لا تقلق. يأتون مباشرة بعد الانتهاء من المدرسة.

(إظلام)

(إضاءة على مشهد غرفة تغيير ملابس الفتيات)

باربرا: ماذا قال عند ذلك؟

سالى: قال تعالى معى فى أحد أيام الآحاد، فتناولى وجبة الأحد الفاخرة، وقابلى زوجتى. وقلت له عجبًا! وماذا تقول عن علاقتى بك؟ هل ستقول إننى أختك؟ ولكنه قال: لا! زوجتى واسعة الأفق، وسوف يسرها كثيرًا أن تقابلك.

ميشيس: نعم. سمعت عن أمثال ذلك من قبل.

سالى: نعم. هذا ما قلته. قلت له إننى سمعت عن ذلك من قبل. امض لحال سبيلك. قلت له أن يغور وإلا ناديت شرطيًا.

باربرا: من كان هذا؟ الرجل ذو الأنف الضخم؟

سالى: نعم.

المدير: هيا يا بنات. أسرعن. لقد تأهبنا للخروج.

باربرا: من طلب منك أن تدخل تواليت السيدات؟

المدير: لا أريد منك سلاطة لسان. أكملن ملابسكن.
(إلى سالى) سيريل يريدك على منضدته فورًا.

سالى: سأركله فى بطنه يومًا ما.

باربرا: أكملى القصة. ماذا حدث بعد ذلك؟

سالى: قال لى: لماذا تصاحبيننى فى نزهة فى النهر يومًا ما. سأصحبك فى جندول للنزهة.

ميفيس: فى ماذا؟

باربرا: جندول.

ميفيس: وما هو الجندول؟

سالى: قلت له: فى جندول؟ معك؟ لابد أنك مجنون. لن تقنعنى بركوب أى جندول.

باربرا: كنت أظن أنك قلت إنه أعجبك.

سالى: نعم. فى البداية فقط. قلت إنه لا بأس به. ولكنه، يعنى، من أستراليا. ولديه الكثير من العادات الأسترالية. ولم تتفق معى هذه العادات كثيرًا.

المدير: هيا هيا. لا أريد أن أكرر عليكم ما ذكرته. أين تظنون أنكم؟ على ساحل مدينة برايتون؟
(إلى سالى) سيريل يريدك على مائدته.

سالى: سوف أقطع أذنيه يومًا ما.

(تدخل إلى النادى)

سولتو: وهكذا قلت فى نفسى يا تولى: لابد أنها على ما يرام.

تولى: إنها قطعًا على ما يُرام.

سولتو: وهكذا قلت فى نفسى فلأتابع المسألة.

تولى: هذا أفضل تصرف. ها هى قادمة. ها هى ذى الآن. هيا يا عزيزتى. هذا أحد أصدقائى القدامى: أمبروز سولتو.

سولتو: أهلاً وسهلاً.

سالى: أهلاً وسهلاً.

تولى: اجلس يا أمبروز. أريدك أن تقابل هذه الفتاة يا أمبروز. إنها أذكى فتاة لدينا هنا. تتكلم ثلاث لغات.

سولتو: وما هذه اللغات؟

تولى: قولى له.

سالى: يعنى. الإنجليزية أولاً.

سولتو: وهى لماحة أيضًا - صحيح؟

تولى: لماحة؟ إنها فتاتى المفضلة.

سالى: لا لست كذلك.

سولتو: ألن تخبرينى باسمك؟

سالى: كاتينا.

سولتو: كاتينا. يا للمصادفات! حبيبتى فى الطفولة كان اسمها كاتينا.

تولى: لا! غير معقول!

سالى: حقًا يا أستاذ سولتو؟

سولتو: نعم. عندما كنت غلامًا صغيرًا، عندما كنت غلامًا صغيرًا فى أثينا. فى تلك الفترة.

(إظلام)

(إضاءة)

وولتر: ركبت القطار فقط إلى ساوث إند. هذا كل ما فى الأمر.

آنى: ساوث إند؟ لماذا؟

وولتر: شعرت برغبة فى إلقاء نظرة على شاطئ البحر. كان المكان جميلاً. فتجولت هناك وحسب. شممت رائحة البحر. هذا كل ما فى الأمر.

(وقفة)

آنى: أنت تخفى سرًا.

وولتر: حقًا؟

آنى: لا تتكر يا والى. تكلم. ما رأيك فيها؟ أليست لطيفة؟

وولتر: من؟ الفتاة فى الطابق العلوى؟ نعم. فتاة لطيفة جدًا.

آنــى: ألا تميل إليها؟

وولتر: من؟

آنــى: اعترف!

وولتر: ماذا؟ الفتاة التى تسكن فى الطابق الأعلى؟

آنــى: لا داعى للهزل.

وولتر: يعنى... إذا تركنا الهزل... ودون أن ألجأ للهزل... أقول إنها لا بأس بها.

آنــى: لكنك لم تكن تميل إليها للوهلة الأولى؟

وولتر: يعنى... الوهلة الأولى... تختلف تمام الاختلاف عن... الوهلة الثانية. صحيح؟ ما أعنيه هو... أن الوهلة الثانية... كثيرًا ما يتضح أنها مختلفة تمامًا... عما كنت تتصور أن تكون عليه... للوهلة الأولى. أرجو أن يكون كلامى واضحًا.

آنــى: ألم تجعل الغرفة تبدو بديعة؟

وولتر: شيك جدًا.

آنــى: ألم تمنحها طابع الأنثى الحقيقى؟

وولتر: آ... دون أدنى شك.

آنـــى: يحين بعد قليل موعد عودتها. بعد نصف ساعة يحين موعد عودتها من المدرسة الليلية.

(إظلام وإضاءة على النادى الليلى)

سولتو: ما رأيك فى هذا؟

سـالى: لا! لديك حسٌّ حقيقى بالإيقاع. كان ذلك ممتعًا يا أستاذ سولتو.

سولتو: لم يفارقنى الإيقاع يومًا واحدًا طول حياتى. صدقينى. ولدت بهذا الإيقاع. أصبع قدمى الأكبر يستطيع أن يرقص رقصة البولكا وحده. كلمة شرف. كنا أنا وحبيبتى نرقص على شاطئ البحر ليلاً، والأمواج تعلو نحونا. هل فعلت ذلك يوما ما؟

سـالى: لا! مطلقًا. فلنتناول شرابًا.

تولـــى: ما حالكما معًا؟

سالى: رائع.

تولـــى: بديع.

سولتو: هل شاهدتنا فى الساحة؟

تولـــى: ماذا كنتما تفعلان فى الساحة؟

سالى: نرقص!

سولتو: ليتك شاهدته فى بلاكهيث. اتركنا يا سيريل! انصرف الآن! فنحن نتحدث هنا عن الفلسفة.

تولى: أرجو أن تحسب حساب كل خطوة!

(يخرج)

(سولتو وسالى يذهبان إلى المنضدة ويجلسان)

سولتو: كنت أريد أن أقول شيئًا لك.

سالى: ماذا؟

سولتو: إننى أمتلك شاطئًا خاصًا. على الساحل الجنوبى. أمتلكه وحدى. كوخ ساحلىٌّ صغير. فى الواقع، ليس صغيرًا جدًّا. بل كبير. وليس كوخًا كذلك. إنه أكبر من كوخ. فيه سجاجيد هندية. والواجهة مليئة بالنوافذ المطلة على البحر. وفيه تدفئة مركزية. والأمواج... تأتى الأمواج إلى درجة السُّلَّم الأمامية. ويستطيع المرء أن يستلقى على الأريكة ويتطلع إليها وهى تقترب وتقترب. هل تحبين أن ترقدى هناك فى ضوء القمر، وأن تشاهدى الأمواج وهى تقترب وتقترب؟

سالى: يبدو... جميلاً جدًّا.

سولتو: ما رأيك لو قضينا فيه عطلة نهاية الأسبوع القادمة؟

سالى: الواقع... أنا...

سولتو: لا أريد أعذارًا! سوف أشوى خنزيرًا على الشاطئ، كلمة شرف!

سالى: ومن أين تأتى بالخنزير؟

سولتو: خصيصًا من فرنسا - طبعًا! اسمعى، هل تودين أن تعرفى سرًا صغيرًا؟ لقد أتيت إلى هنا خصوصًا للبحث عنك.

سالى: ماذا تعنى؟

سولتو: حصلت على هذه الصورة لك - فاهمة؟ واتصلت بالمُصَوِّر، وأخبرنى باسم النادى، وها أنذا!

سالى: ومن أين حصلت على الصورة؟

سولتو: ليس من المفروض أن أخبرك بذلك، الموضوع، المسألة... كنت أبحث عنك لأحد أصدقائى.

سالى: أحد أصدقائك؟ من؟

سولتو: لا تقلقى لهذا السبب، لن أخبره بمكانك، لا، لن أدع رجلاً مثله يفوز بفتاة بديعة مثلك.

سالى: وما اسمه؟

سولتو: إنه رجل يدعى والى، والى ستريت، دائمًا ما يدخل ويخرج من السجن، وهو يمارس

التزوير، والسرقات التافهة، ويعمل فى دفاتر البريد. هل تعرفينه؟

سالى: لا.

سولتو: غريب!... لا أعرف ما الذى... على أية حال. فلننس أمره تماماً. لكننى سأوفيه حقه. لولا أنه أطلعنى على هذه الصورة... أعنى... أين كان يمكن أن أكون؟ وأين كان يمكن أن تكونى؟

سالى: نعم. وأين كان يمكن أن أكون أنا؟

(إظلام وإضاءة)

(طرق على الباب الأمامى)

(والتر يخرج من باب الردهة)

سولتو: أهلاً يا والى. سوف أدخل بعد قليل. التاكسى ينتظر.

(يدخلان الغرفة)

وولتر: ماذا حدث؟ هل وجدت الفتاة؟

سولتو: الفتاة؟ أية فتاة؟

وولتر: الفتاة. الصورة التى أعطيتها لك. يعنى.

سولتو: آه الفتاة! تقصد الفتاة التى كنت أحاول أن...

وولتر: نعم، كنت أظن أن ذلك ربما يكون سبب مجيئك.

سولتو: أنت مصيب تمامًا. هذا هو سبب مجيئى، تمامًا.

وولتر: هذا ما ظننته.

سولتو: ولم تكن مخطئًا.

(وقفة)

وولتر: إذن. أين هى؟

سولتو: هذا ما أردت أن أخبرك به. لا أستطيع العثور عليها.

وولتر: لا تستطيع أن تجدها؟

سولتو: ولا رائحة. هذا على وجه الدقة ما جئت لأخبرك به.

وولتر: ولا رائحة تقول؟

سولتو: ولا همسة رائحة،

وولتر: كنت أظن أنك تقتفى أثرها.

سولتو: لا يوجد لها أثر. ذهبت إلى كل مكان. نادى مادريجال. ونادى ويپ روم، ونادى جاموت، ونادى پيدروس. لم يتعرف أحد على وجهها. انتظر لحظة. يقول پيدرو إنه ربما يكون قد رآها منذ فترة فى مدريد. هل ذَهَبْتَ إلى مدريد؟

وولتر: وكيف لى أن أعرف؟ لم أقابلها من قبل قط.

سولتو: كنت أتصور أنك قابلتها.

وولتر: ألم تحدد مكان ذلك النادى؟

سولتو: أى نادٍ؟

وولتر: الظاهر فى الصورة.

سولتو: لا .. لكننى قلت فى نفسى إن أفضل حل هو الاتصال بذلك المُصَوِّر. وهكذا قمت بزيارته.

وولتر: وماذا قال؟

سولتو: لم يكن موجودًا. كان قد سافر إلى كندا لحضور مؤتمر.

وولتر: أى نوع من المؤتمرات؟

سولتو: مؤتمر لطب الأسنان. سوف يصبح طبيب أسنان.

وولتر: ولماذا يهجر حرفة التصوير؟

سولتو: تغير موقفه. تعرف ما أعنى. قدم لى قدحًا من القهوة وقص علىّ قصة حياته.

وولتر: من؟

سولتو: أخوه. طبيب الأقدام. إنه فى مشكلة عويصة. لا يستطيع دفع تكاليف العيادة.

وولتر: اسمعنى يا سيد سولتو. لو كنت مكانك لنسيت الموضوع كله.

سولتو: تريد رأيى؟ أعتقد أن الصورة مزيفة. لا يوجد مثل ذلك النادى. لا توجد أية فتاة. لا يوجد هذا أو ذاك.

وولتر: ذلك هو ما أعتقده تمامًا.

(وقفة)

سولتو: حقًا.

وولتر: تمامًا.

سولتو: من يدرى. لعلك على حق.

وولتر: والصورة. مزيفة. لن تجدها على الإطلاق.

سولتو: كيف تكون مزيفة؟ كنت أعتقد أنك تعرفها.

وولتر: لم أقل أبدًا إننى أعرفها. لم أقابلها من قبل قط.

سولتو: ولكن هذا هو ما أقوله. لا يدرى أحد. لم ترها قط. لم أرها أنا قط. إذ لا توجد فتاة أصلاً.

وولتر: لا وجود لها.

(وقفة)

سولتو: ومع ذلك انظر. هذه فتاة. هذه صورة شخص ما.

وولتر: لكننى لا أعرفه.

(وقفة)

سولتو: اسمع نصيحتى يا والى. أَخْرِجْ الموضوع كله من راسك. امحه تمامًا من ذهنك.

وولتر: هـذا مـا أظـن أن عـلـيـك أن تـفـعـلـه يـا سـيـد سولتو.

(صوت الباب الأمامى. وخطوات تدب)

سولتو: ما هذا؟

وولتر: معلمة المدرسة.

سولتو: هذا مستواك. فتاة متعلمة. مواعيدها تلائم مـهـنـة الـتـدريس. أيـن كـانـت؟ فـى المـدرسـة الليلية؟

(إظلام ثم إضاءة على صوت خطوات تصعد السلم)

(صوت طرق على الباب)

وولتر: أنت هنا؟

(يحاول فتح الباب فيجده موصداً)

هل أنت هنا؟ أريد أن أحادثك. أريد أن أدخل دقيقة واحدة. أرجوك أريد الدخول دقيقة واحدة. ما الذى حدث لك؟ ما الذى حدث حقًا لك؟ أدخلينى. أريد أن أحادثك.

(صمت)

آنــى: ذهبت.

ميلى: ذهبت؟

آنــى: هذا خطاب

ميلى: أين ذهبت؟

آنــى: تركت خطابًا.

ميلى: ماذا تقول فيه؟

آنــى: الآنستان العزيزتان بيليت: أنا فى غاية الأسف، ولكن مسألة عاجلة فرضت علىَّ الرحيل فجأة. لا أعرف متى أعود، ولذلك فضلت أن آخذ كل شىء معى. لم أشأ أن أوقظكما من النوم. شكرًا. إلى اللقاء. سوف أقول لوالى.

(يسمع صوت خطوات آنى فى الغرفة الأمامية)

والى. استيقظ

(وقفة)

رَحَلَتْ.

وولتر: من؟

آنــى: تركت خطابًا. انظر.

(وقفة ريثما يقرأ)

وولتر: نعم... يعنى... كانت مضطرة للرحيل.

(وقفة)

آنــى: ألم تتشاجر معها يا والى؟

وولتر: لا.

آنــي: ألم ترها ليلة أمس بعد عودتها من المدرسة الليلية؟

وولتر: لا.

(تدخل ميلى)

ميلى: وجدت لتوى هذه الصورة فى غرفتها.

آنــي: ألا تبدو بديعة وهى تمسك بكرة الشبكة؟

ميلى: مع جميع التلميذات.

آنــي: لم أكن أعلم أنها معلمة الرياضة البدنية. لم تخبرنا قط.

(وقفة)

ميلى: يبدو أنها رحلت إلى الأبد.

(وقفة)

وولتر: نعم.

(وقفة)

هذا هو ما يبدو فعلاً.

(إظلام)

اسكتشات منوعة

الليل

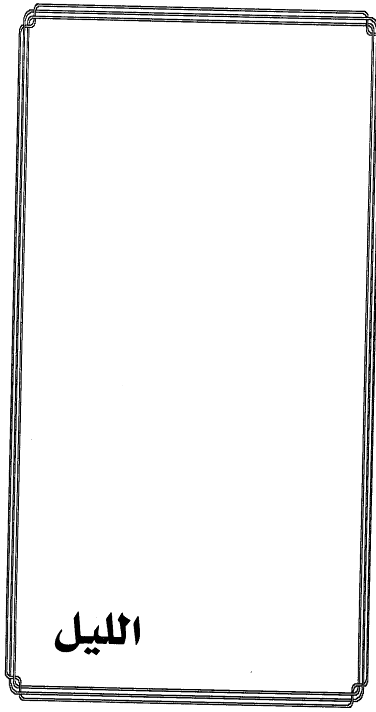
هذه مشكلتك

هذا كل ما فى الأمر

طالب الوظيفة

مقابلة شخصية

حوار بين ثلاثة


الليل

قدمت فرقة ألكسندر هـ. كوهين مسرحية **الليل** ضمن عرض مسرحي بعنوان **بطولة الزوجي المختلط** في المسرح الكوميدي يوم ٩ إبريل ١٩٦٩، وشارك فيها بالتمثيل:

الرجل	نايجيل ستوك
المرأة	ڤيڤيان ميرشانت
إخراج	ألكسندر دوريه

قدمت الإذاعة البريطانية (بي. بي.سي) مسرحيات **الليل، وهذه مشكلتك، وهذا كل ما في الأمر**، وطالب **الوظيفة، ومقابلة شخصية وحوار بين ثلاثة**، لأول مرة، في فبراير ومارس ١٩٦٤.

رجل وامرأة فى الأربعينيات من عمرهما
يجلسان لتناول القهوة

الرجل: أنا أتكلم عن تلك المرة بجوار النهر.

المـــرأة: أى مرة؟

الرجل: أول مـرة. عـلـى الـكـوبرى. الـتـى بـدأت عـلـى الكوبرى.

(وقفة)

المـــرأة: لا أتذكر ذلك.

الرجل: فوق الكوبرى. وقفنا ونظرنا إلى النهر من تحته. كنا بالليل. وكانت الأنوار مضاءة على الشاطئ. كنا وحدنا. ونظرنا إلى مجرى النهر. ووضعت يدى حول خصرك. هل تذكرين؟ أدخلت يدى تحت معطفك.

(وقفة)

المـــرأة: هل كان ذلك فى الشتاء؟

الرجل: طبعًا فى الشتاء. كان عندما تقابلنا. كانت أول مرة نسير فيها معًا. لابد أن تذكرى ذلك.

المـــرأة: أذكر السير. أذكر السير معك.

الرجل: المرة الأولى؟ أول مرة نسير معًا؟

المـــرأة: طبعًا أذكر ذلك.

(وقفة)

مشينا فى شارع ودخلنا فى أحد الحقول. كانت فيه أسوار معدنية. مشينا إلى ركن فى الحقل ووقفنا بعدها عند الأسوار.

الرجل: لا. بل وقفنا على الكوبرى.

(وقفة)

المــرأة: لم أكن أنا.

الرجل: هراء.

المــرأة: كانت فتاة أخرى.

الرجل: كان ذلك منذ سنوات. لقد نسيت.

(وقفة)

ما زلت أذكر انعكاس الأضواء فى الماء.

المــرأة: أخذت وجهى بين كفَّيك، ونحن واقفان بجوار السور. كنت بالغ الرقة. كنت بالغ الاهتمام. كنت تهتم. تفحص عيناك وجهى. تساءلت فى نفسى عمن تكون. تساءلت فى نفسى عما تفكر فيه. تساءلت فى نفسى عما تود أن تفعله.

الرجل: توافقيننى على أننا التقينا فى حفلة. هل توافقيننى على ذلك؟

المــرأة: ما كان هذا الصوت؟

الرجل: ماذا؟

المــرأة: ظننت أننى سمعت طفلاً يبكى.

الرجل: لم يصدر أى صوت.

المــرأة: ظننت أننى سمعت طفلاً يبكى، يستيقظ.

الرجل: الصمت يسود المنزل.

(وقفة)

لقد تأخر الوقت جدًا. نحن نجلس هنا. الواجب أن نأوى للفراش. لابد أن أصحو مبكرًا. فلدى عمل. لماذا تجادلين؟

المــرأة: أنا لا أجادل. إطلاقًا. أنا مستعدة للرقاد. فلدىَّ عمل. لابد أن أصحو فى الصباح.

(وقفة)

الرجل: كان صاحب الحفلة رجلاً يدعى داوتى. كنت تعرفينه. وكنت قد قابلته من قبل. كنت أعرف زوجته. قابلتك هناك. كنت تقفين عند النافذة. ابتسمت لك فابتسمت ردًا على ابتسامتى وهو ما أدهشنى. أعْجَبَتْكِ. ودهشت لذلك. وجدتنى جذابًا. قلت لى فيما بعد. أعْجَبَتْكِ عيناى.

المــرأة: أعْجَبَتْكَ عيناى.

(وقفة)

المــرأة: لمست يدى. سألتنى من أكون وما أكون، كنت أدرك أنك تلمس يدى، وأن أصابعك تلمس أصابعى، وأن أصابعك تتحرك بين أصابعى.

الرجل: لا. وقفنا على كوبرى. وكنت أقف خلفك. دسست يدى تحت معطفك، حول خصرك. وشعرت أنت بوجود يدى.

(وقفة)

المـرأة: كنا فى حفلة. كان الداعى لها داوتى وزوجته. كنت تعرف زوجته. كانت تنظر إليك بإعزاز، كأنما لتقول لك يا عزيزى. كانت فيما يبدو تحبك. لم أكن أحبك أنا. لم أكن أعرفك. كان لديهما منزل جميل بجوار النهر. ذهبت لآخذ معطفى، وتركتك تنتظرنى. كنت عرضت مرافقتى، ورأيت أنك مهذب، مؤدب، كريم الخلق، تهتم بالآخرين. لبست معطفى ونظرت من الشباك، وكنت أعرف أنك تنتظرنى. وتطلعت عبر الحديقة إلى النهر، فشاهدت ضوء المصباح فى الماء. ثم لحقت بك وسرنا فى الطريق من خلال الأسوار إلى أحد الحقول، ولابد أنه كان حديقة عامة من نوع ما. وبعدها وجدنا سيارتك وركبت معك وانطلقنا.

(وقفة)

الرجل: وضعت يدى على كتفك.

المـرأة: أين؟

الرجل: فوق الكوبرى. وضعت ذراعى فوق كتفيك.

المـــرأة: حقًا؟

الرجل: كنت أقف معك.

المـــرأة: تساءلت في نفسي إن كنت تود، إن كنت تريد، إن كنت تود أن -

الرجل: نعم.

المـــرأة: وتساءلت في نفسي عما سوف تقوله، وما إذا كنت تريد أن -

الرجل: واحتضنتك.

المـــرأة: ربما كان ذلك في ليلة أخرى. ومع فتاة أخرى.

الرجل: ألا تذكرين ذلك؟

المـــرأة: هل كنت أنت؟

الرجل: ألا تذكرين ذلك؟

(وقفة)

المـــرأة: وأنت بجانبي؟

الرجل: نعم.

المـــرأة: ولكن ظهري كان يستند إلى السور الحديدي. كنت أشعر بالسور... من خلفي. كنت تواجهني. كنت أنظر في عينيك. وكنت أشعر بالبرد. كان البرد قارسًا.

الرجل: ثم تركنا الكوبري وسرنا على الشاطئ حتى جئنا إلى مقلب قمامة.

المـرأة: وهناك قلت لى إنك تحبنى، وإنك سوف ترعانى دائمًا، وقلت لى إن صوتى وعينىَّ وكل ما فىَّ أجمل ما شاهدت فى حياتك، وإنك سوف تعبدنى دومًا.

الرجل: قلت ذلك فعلاً.

المـرأة: وأنت تعبدنى حقًا دائمًا.

الرجل: هذا صحيح.

المـرأة: ثم أنجبنا أطفالاً وجلسنا وتحدثنا وجعلت تتذكر النساء على الكبارى والشواطئ ومقالب القمامة.

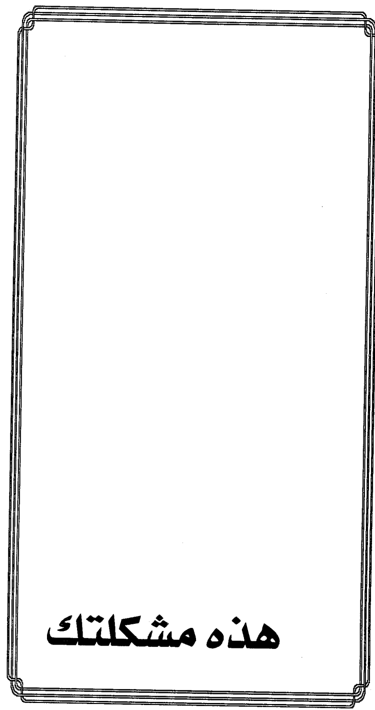
الرجل: وجعلت تتذكرين ظهرك الملتصق بالسور الحديدى والرجال الذين يمسكون يديك وينظرون فى عينيك.

المـرأة: ويتحدثون معى برقة.

الرجل: وصوتك الرقيق. يحادثهم برقة فى الليل.

المـرأة: وكانوا يقولون سوف أعبدك دائمًا.

الرجل: يقولون سوف أعبدك دائمًا.


هذه مشكلتك

رجلان فى حديقة عامة. أحدهما يجلس على الكلأ، يقرأ. والثانى واقف يلعب بمظلته كأنها عصاً فى لعبة الكريكيت.

١ - أ: (يتوقف فى منتصف الضربة بالمظلة) أقول! انظر إلى هذا الرجل، وما يحمله على ظهره، إنه يحمل صندوقًا فيه ساندويتشات.

٢ - ب: وماذا فى هذا؟

٣ - أ: الأفضل له أن ينزله من على ظهره، وإلا جاءه صداع.

٤ - ب: هراء.

٥ - أ: ماذا تعنى؟

٦ - ب: لن يصيبه صداع.

٧ - أ: أراهن أنه سيصيبه.

٨ - **ب :** الرقبة! إنه يؤثر فى الرقبة. سوف تؤلمه رقبته.

٩ - **أ:** ويصعد الوجع إلى الرأس.

١٠ - **ب:** هل سبق لك أن حملت صندوق ساندويتشات؟

١١ - **أ:** مطلقًا.

١٢ - **ب:** إذن كيف عرفت مسار الوجع؟ (وقفة) الوجع يهبط! الوجع يتحرك إلى أسفل، يبدأ فى الرقبة، ثم يتجه إلى أسفل. لسوف يصيبه وجع فى رقبته، ثم وجع فى ظهره.

١٣ - **أ:** سوف يصيبه صداع فى النهاية.

١٤ - **ب:** لا توجد نهاية

١٥ - **أ:** إنها حيث يوجد المخ.

١٦ - **ب:** إنها حيث يوجد ماذا؟

١٧ - **أ:** المخ

١٨ - **ب:** لا شأن لهذا بالمخ.

١٩ - **أ:** حقًا؟

٢٠ - **ب:** لن يقترب على الإطلاق من مخه.

٢١ - **أ:** ذلك ما تخطئ فيه.

٢٢ - **ب:** لست على خطأ. بل على صواب. **(وقفة)** الواقع أنك تتحدث إلى رجل يعرف ما يتحدث عنه. **(وقفة)** المخ لا شأن له بالموضوع. إذا تسبب التوتر فى وجع، فالوجع يهبط. فهو يختلف عن الحرارة.

٢٣ - **أ:** ماذا تعنى؟

٢٤ - **ب:** **(بشراسة)** إن كان لديك وجع فإنه يهبط! أما الحرارة فهى تصعد!

٢٥ - **أ:** أنت تقصد الصوت.

٢٦ - **ب:** أنا ماذا؟

٢٧ - **أ:** الصوت يصعد إلى أعلى.

٢٨ - **ب:** الصوت يذهب إلى أى مكان يريده! هذا يتوقف على المكان الذى تقف فيه، إنها مسألة فيزياء، وهذه مسألة تجهلها أنت كل الجهل، وكل ما عليك هو أن تحاول أن تحمل صندوق ساندويتشات حتى تعرف فوراً ما أعنى. الرقبة أولاً، ثم الكتفان، ثم الظهر، ثم يتسلل هذا الوجع إلى الردفين، هذا هو ما يتسلل إليه: الردفان. الردف الأيمن أو الأيسر، وهذا يتوقف على أسلوب حمل الثقل. ثم يهبط إلى الفخذين - ومنهما مباشرة إلى القدمين، وعندها يقع الرجل.

٢٩ - أ: ولكنه لم يقع بعد.

٣٠ - ب: سوف يقع. بعد قليل. صداع! كيف يمكنه أن يصاب بصداع؟ إنه لا يحمل شيئًا فوق رأسه على الإطلاق! أنا الذى يعانى من الصداع. (**وقفة**) المشكلة هى أنك لا تعرف كيف تصغى لما يقوله الآخرون لك. هذه هى مشكلتك.

٣١ - أ: أنا أعرف مشكلتى.

٣٢ - ب: بل لا تعرف مشكلتك يا صديقى. هذه مشكلتك.

هذا كل ما فى الأمر

السيدة أ: دائمًا ما أضع الغلاية على النار فى ذلك الوقت تقريبًا.

السيدة ب: نعم. (وقفة)

السيدة أ: ثم تأتى هى.

السيدة ب: نعم (وقفة)

السيدة أ: فى أيام الخميس فقط.

السيدة ب: نعم (وقفة)

السيدة أ: كنت أضع الغلاية على النار فى الماضى يوم الأربعاء. وكان من عادتها أن تأتى فى أيام الأربعاء. ثم غيرت الموعد إلى يوم الخميس.

السيدة ب: طبعًا.

السيدة أ: بعد أن انتقلت لمسكن آخر. عندما كانت تقيم بالقرب منى كانت تأتى دائمًا يوم

الأربعاء. ولكنها بعد أن انتقلت أصبحت تذهب إلى الجزار يوم الخميس. لم تستطع أن تجد محلات جزارة هناك.

السيدة ب: لا.

السيدة أ: وعلى أى حال، قررت عدم تغيير الجزار الذى تتعامل معه. وقلت فى نفسى إنها إن لم تستطع أن تجد جزارًا، فذلك أفضل ما يمكن.

السيدة ب: (وقفة)

السيدة أ: وهكذا بدأت تأتى كل خميس. لم أكن أعرف أنها تأتى فى أيام الخميس حتى قابلتها ذات يوم فى دكان الجزار.

السيدة ب: نعم. طبعًا.

السيدة أ: لم يكن ذلك يوم ذهابى للجزار، فأنا لا أذهب للجزار يوم الخميس.

السيدة ب: لا. أعرف. (وقفة)

السيدة أ: أذهب يوم الجمعة.

السيدة ب: نعم (وقفة)

السيدة أ: وذلك حيث أقابلك

السيدة ب: نعم (وقفة)

السيدة أ: تذهبين دائمًا إلى هناك يوم الجمعة.

السيدة ب: طبعًا. (وقفة)

السـيدة أ: لكن تصادف أن ذهبت إليه لشراء بعض اللحم، واتضح أنه كان يوم خميس. لم أكن ذاهبة لشراء المقدار الأسبوعى المعتاد يوم الجمعة. لكننى تسللت إليه فحسب فى اليوم السابق للجمعة.

السيدة ب: نعم.

السـيدة أ: وكانت تلك أول مرة أكتشف فيها أنها لم تستطع العثور على جزار حيث تقيم، فقررت أن تعود إلى هنا، مرة فى الأسبوع، إلى جزارها المعتاد.

السيدة ب: نعم.

السـيدة أ: جاءت يوم الخميس حتى تستطيع شراء بعض اللحم ليكفيها فى نهاية الأسبوع. كان يكفيها حتى يوم الاثنين. ومن الاثنين إلى الخميس يأكلون السمك. أما إذا أرادوا التغيير فعليها أن تشترى اللحوم المُبَرَّدَة.

السيدة ب: طبعًا (وقفة)

السـيدة أ: فقلت لها أن تأتى عند قدومها بعد مرورها على الجزار، وسوف أضع الغلاية على النار. فجاءت.

السيدة ب: نعم (وقفة)

السيدة أ: كان ذلك غريبًا، لأنها كانت قد اعتادت المجيء يوم الأربعاء. **(وقفة)** ومع ذلك فقد كان ذلك تغييرًا جميلاً. **(وقفة طويلة)**

السيدة ب: لكنها لم تعد تأتى إلى هنا إطلاقًا؟ **(وقفة)**

السيدة أ: بل تأتى. لم تعد تأتى كثيرًا. ولكنها تأتى. **(وقفة)**

السيدة ب: كنت أظن أنها لم تعد تأتى. **(وقفة)**

السيدة أ: بل تأتى. **(وقفة)** لكنها لم تعد تأتى كثيرًا هذا كل ما فى الأمر.

طالب الوظيفة

غرفة مكتب. نرى فيها لام، وهو شاب يفيض نشاطًا وبشرًا وحماسًا، يذرع المكان جيئة وذهابًا بعصبية، وحده. يفتح الباب، وتدخل الآنسة بيفس، التى تمثل روح الكفاءة نفسها.

بيفس: آ.. صباح الخير.

لام: آ.. صباح الخير يا آنسة.

بيفس: أنت الأستاذ لام؟

لام: صحيح.

بيفس: (تفحص ورقة فى يدها) نعم. لقد تقدمت لتشغل هذه الوظيفة الخالية؟

لام: فعلاً. هذا صحيح.

بيفس: وأنت متخصص فى الفيزياء؟

لام: نعم. حقًا. إنها حياتى كلها.

بيفس: (بفتور) لا بأس. إجراءاتنا تقضى بألا ننظر فى مؤهلات طالب الوظيفة قبل أن نجرى له اختبارًا صغيرًا لتحديد مدى صلاحيته سيكلوجيا. هل لديك مانع؟

لام : لا قطعًا لا.

بيفس: هذا رائع.

(الآنسة بيفس تخرج بعض الأدوات من أحد الأدراج وتذهب إلى لام.

تضع له كرسيًا حتى يجلس عليه)

بيفس: اجلس من فضلك. (**يجلس**) هل أستطيع تثبيت هذه فى كفّيك؟

لام : (**ببشاشة) ما هى؟**

بيفس: إلكترودات.

لام : آ.. نعم.. طبعًا. أشياء صغيرة غريبة.

(تثبت الإلكترودات فى الكفّيْن)

بيفس: والسماعات الآن.

(تضع السماعات على رأسه)

لام : أقول. هذا غريب.

بيفس: أضع الفيشة الآن.

(تضع الفيشة فى الجدار)

لام : (بلمسة عصبية) تضعين الفيشة؟ طبعًا.
لابد. نعم. هذا واجبك قطعًا؟

(تجلس الآنسة بيفس على كرسى عال دون ظهر وتنظر من علٍ إلى لام)

وسوف يساعد ذلك على تحديد... صلاحيتى للعمل؟

بيفس: بلا جدال. أريدك الآن أن تسترخى. استرخ فحسب. لا تشغل بالك بأى شىء.

لام : وهو كذلك.

بيفس: استرخ تمامًا. استرخ الآن. استرخيت تمامًا؟

(لام يومئ برأسه. تضغط الآنسة بيفس على زر فى أحد جوانب الكرسى الذى تجلس عليه، فيصدر صوتٌ صارخٌ عالى النبرة من الطنين والرنين. ويشعر لام بالصدمة فيجمد فى مكانه. ويضع يديه على السماعات. ثم يسقط من الكرسى. ويحاول أن يحبو تحت الكرسى. ولا يبدو على وجه الآنسة بيفس أى تعبير وهى تراقبه. يتوقف الصوت. يطل لام من تحت الكرسى، ويحبو خارجًا، ويقف، وينتفض، ثم يصدر ضحكة قصيرة، وينهار على الكرسى)

بيفس: هل تعتبر أنك شخص تسهل إثارته؟

لام : لا... ليس دون مبرر قوى. لا. وبطبيعة الحال أنا -

بيفس: هل تعتبر أنك شخص ذو مزاج متقلب؟

لام : مزاج متقلب؟ لا! لا.. لست ذا مزاج متقلب - الواقع أننى أحيانًا -

بيفس: هل تعتادك نوبات اكتئاب؟

لام : لا أستطيع أن أصفها بالاكتئاب على وجه الدقة -

بيفس: هل كثيرًا ما تفعل أشياء تندم على فعلها فى الصباح؟

لام : أندم؟ أشياء أندم عليها؟ الواقع أن الأمر يتوقف على ما تعنيه بكلمة 'كثيرًا'، والواقع - أعنى، عندما تقولين 'كثيرًا' -

بيفس: هل كثيرًا ما تجد المرأة كائنًا مُحَيِّرًا؟

لام : المرأة؟

بيفس: والرجل؟

لام : الرجل؟ الواقع... كنت أوشك أن أجيب على السؤال الخاص بالمرأة.

بيفس: هل كثيرًا ما تشعر بالحيرة؟

لام : الحيرة؟

بيفس: إزاء المرأة.

لام : المرأة؟

بيفس: والرجل.

لام : لا... اسمعى! اسمعى أقول! هل تريدين إجابتين منفصلتين أم إجابة مشتركة؟

بيفس: هل شعرت ذات مرة بالإرهاق بعد الانتهاء من عمل اليوم؟ بالتوتر؟ بالقلق؟ بالاضطراب؟ بالفراغ؟ بالكآبة؟ بالإحباط؟ بالمرض؟ بالعجز عن التركيز؟ بالعجز عن النوم؟ بالعجز عن الأكل؟ بالعجز عن مواصلة الجلوس؟ بالعجز عن مواصلة انتصاب القامة؟ بالشهوة؟ بالكسل؟ بالشوق للمرأة؟ بالشبق؟ بأنك مفعم بالرغبة؟ مفعم بالطاقة؟ مفعم بالخوف؟ أم بأنك فقدت تمامًا... الطاقة؟ أم الخوف؟ أم الرغبة؟

(وقفة)

لام : (يفكر) الواقع... من الصعب فى الحقيقة أن أقول...

بيفس: هل تجيد الاختلاط؟

لام : الواقع أنك لمست نقطة مهمة هنا...

بيفس: هل تعانى من الإكزيما؟ من القلق الشديد؟

من تساقط الشعر؟

لام : الحق أن...

بيفس: هل أنت بِكْرٌ تمامًا؟

لام : أفندم؟

بيفس: هل ما زلت بِكْرًا؟

لام : فى الواقع، أعنى، هذا أمر محرج. أقصد، وأمام امرأة –

بيفس: هل ما زلت بِكْرًا؟

لام : نعم. فى الواقع. لا أعتبر ذلك سرًا.

بيفس: وهل كنت بكْرًا على الدوام؟

لام : نعم. دائمًا. دائمًا.

بيفس: من البداية؟

لام : نعم! من البداية.

بيفس: هل تخيفك المرأة؟

(تضغط على زر فى الجانب الآخر من الكرسى الذى تجلس عليه. يغمر المسرح ضوء أحمر ويضىء وينطفىء مع توالى أسئلتها)

بيفس: (فى نبرات متصاعدة) ملابسها؟ حذاؤها؟ صوتها؟ ضحكتها؟ تحديقها؟ أسلوب مشيها؟ طريقة جلوسها؟ أسلوب ابتسامها؟ طريقة كلامها؟ الفم؟ اليد؟ القدم؟ الساق؟

الفخذ؟ الركبة؟ أم العيون؟ أم.. **(دقة طبل)** أم.. **(دقة طبل)** أم.. **(رنين صنج)** أم يا ترى.. **(نغمات آلة نفخ)** أم... **(نغمة جهيرة)**.

لام : **(بصوت مرتفع)** الواقع أن الأمر يتوقف على ما تعنيه حقًا بقولك -

(لا يزال وميض الضوء مستمراً. تضغط على زر فيعود الصوت الصارخ الذي يجمع بين الطنين والرنين. تسرع يدا لام إلى السماعة. يسقط من الكرسي، يقع ويتدحرج ويزحف ثم يتأرجح وينهار)

(صمت)

(يرقد على ظهره يواجه السقف. تنظر الآنسة بيفس إليه، ثم تسير إلى حيث يرقد وتنحنى فوقه)

بيفس: شكرًا جزيلاً لك يا سيد لام. سوف نخبرك بالنتيجة.

مقابلة شخصية

المدير: والآن يا سيد چيكس، ما تقديرك للأحوال اليوم فى تجارة كتب الأدب المكشوف ؟

چيكس: أكسب منها نحو ٢٠٠ فى الأسبوع.

المدير: ٢٠٠ !

چيكس: نعم. أكسب نحو ٢٠٠ فى الأسبوع من هذه التجارة.

المدير: هكذا ! إذن ما تقديرك للأحوال فى تجارة كتب الأدب المشكوف اليوم؟

چيكس: معقولة.

المدير: معقولة فقط ؟

چيكس: ما بين معقولة ومتوسطة .

المدير: ولماذا تقول ذلك يا سيد چيكس ؟

چيكس: الواقع أن الأمر يتعلق كثيرًا بعطلة عيد الميلاد، بينى وبينك.

المدير: عيد الميلاد ؟

چيكس: نعم. الواقع. ما يحدث فى الواقع هو أن التجارة تتلقى ضربات مؤلمة فى فترة عيد الميلاد. وتتطلب عدة أشهر حتي تتغلب على الركود الذى يصيبها، أقصد تجارة كتب الأدب المكشوف.

المدير: آ .. فهمت .

چيكس: نعم. والسبب من وراء ذلك هو أنك لن تجد الكثير من الذين يرسلون هدايا من كتب الأدب المكشوف بمناسبة عيد الميلاد. أعنى، يرسل البعض طبعًا هذه الكتب ولكنهم قليلون. والواقع أننا لا نستطيع أن نجعل العاملين بمهنتنا يستفيدون كثيرًا من روح عيد الميلاد، إن كنت تفهم ما أقصده.

المدير: يؤسفنى أن أسمع ذلك يا سيد چيكس .

چيكس: يعنى. هذا هو الواقع. نحاول الاستفادة إلى أقصى حد **(وقفة)** أعنى أننى أضع غصنًا مورقًا من شجرة عيد الميلاد ... هنا وهناك ... أضع أوراق الشجرة حول الدكان كله ولكن ذلك لا يحدث تأثيرًا كبيرًا فيما يبدو. **(وقفة)** .

المدير: ما نوع الناس الذين يرتادون دكانك يا سيد چيكس ؟

چيكس: أفندم ؟

المدير: ما نوع الناس الذين يرتادون دكانك ؟

چيكس: أفضل عدم الإجابة على هذا السؤال. وشكرًا !

المدير: ولم لا تجيب عليه ؟

چيكس: أتصور أن شرطة الأمن العام يمكنهم أن يبلغوك ما تريد .

المدير: شرطة الأمن العام ؟

چيكس: نعم. فلديهم ملفاتهم. لا تقلق بهذا الخصوص.

المدير: لكننا ليس لدينا شرطة أمن عام فى هذا البلد.

چيكس: ليس لديكم ؟ سوف تدهش حين تعرف ! إنهم يحيطون بكل شئ، صدقنى. لقد رأيت ملفاتهم.

المدير: رأيت ملفاتهم ؟

چيكس: الملفات !؟ لقد رأيت عددًا من الملفات يفوق عدد الليالى التى لم تعمل فيها.

المدير: فهمت. إذن قد يكون من الأفضل أن ننتقل إلى سؤال آخر.

چيكس: ملفات؟ كنت أقضى الصباح والمساء هناك

أتحقق مما فى ملفاتهم، فأحدد شخصيات عملائى، وأتعرف على صورهم حتى منتصف الليل، غارقًا فى ملفاتهم.

المدير: لم أكن أعرف...

چيكس: لقد سجلناهم جميعًا فى تجارة كتب الأدب المكشوف، لا تقلق من هذه الناحية.

المدير: نعم ، يعنى...

چيكس: لا يوجد ما يدعو للقلق بشأن هذا الموضوع.

المدير: يا سيد چيكس...

چيكس: كل فرد يمر من خلال بابى يخرج.

المدير: ماذا ؟

چيكس: كل فرد ذى عقل قذر يمر من خلال بابى يخرج منه فورًا. بمجرد أن يختار ما يروق له . يخرج .

المدير: أنت لا .. تستبقيهم ؟

چيكس: أستبقيهم ؟ مطلقًا ! لا أستبقى أحدًا منهم فى مكتبة الأدب المكشوف الصغيرة التى أمتلكها، لست كذلك! ولا يعنى هذا بالمناسبة أنهم لم يكونوا يستعطفون، ويرجون ويتوسلون. كانوا يركعون ويتوسلون لى أن أسمح لهم بقضاء الليل فى الغرفة الخلفية، فى مكان العقاب. لست كذلك! بل لم أعد كذلك منذ تلقيت الرسالة.

المدير: أظن أنه ربما ...

چيكس: (**يهمس كمن يفضى بسر**) لا تتصور أن شرطة الأمن العام هى التى تحتفظ وحدها بملفات! لا لا!

المدير: لا .. بالتأكيد ...

چيكس: لا تتصور ذلك قطعًا! هراء! إننى أقضى نصف الليل مُنكبًّا على ملفاتى! لدى ملف عن كل فرد من عملائى. وسوف يأتى اليوم يا صديقى، سوف يأتى ذلك اليوم.

المدير: سوف يأتى ؟

چيكس: سوف نقيم معرضًا خاصًا، فاهم ؟ سوف نأتى بهم جميعًا فيه، وقد شحبت وجوههم، وتطلعت عيونهم، واتسعت أحداقهم، وتفصد العرق منهم، وجعلوا يطلعوننى على مؤهلات مزورة حتى يصلوا إلى الرف العلوى، وعندها، فى لحظة محددة، نغلق الأبواب، ونضىء الأضواء الكاشفة. وعندها سوف نكشف عما هم عليه فى الواقع.

المدير: وماذا ... هم ؟

چيكس: كلهم سواء. كل فرد فيهم .. كلهم. **شيوعيون** .

حوار بين ثلاثة

الرجل ١: هل حدثتك يومًا ما عن المرأة ذات الرداء الأزرق؟ قابلتها فى الدار البيضاء. كانت جاسوسة. جاسوسة ذات رداء أزرق. كانت المرأة عميلة لدولة أخرى. كان على بطنها وشم لبجعة. كانت بطنها مغطاة ببجعة. وكانت تستطيع أن تجعل تلك البجعة تعبر الغرفة إليك. إما على أربع، أو بالجنب، أو بالقدمين أولاً رافعة ذيلها، بأى شكل تريده. كانت قدرتها على التحكم فى نفسها فوق قوة البشر. لم يكن يستطيع امتلاكها إلا امرأة. وتحت ردائها الأزرق كانت تلبس قميصًا، وتحت القميص بجعة.

الرجل ٢: تحول الثلج إلى وحل جليدى.

الرجل ١: لابد أن درجة الحرارة انخفضت.

المرأة : أحيانًا أظن أننى لا أتمتع بالأنوثة الكافية لك.

الرجل ١ : بل تتمتعين.

المرأة : أم تظن أننى يجب أن أزداد أنوثة ؟

الرجل ١ : لا.

المرأة : ربما كان علىّ أن أزداد ذكورة.

الرجل ١ : قطعًا لا.

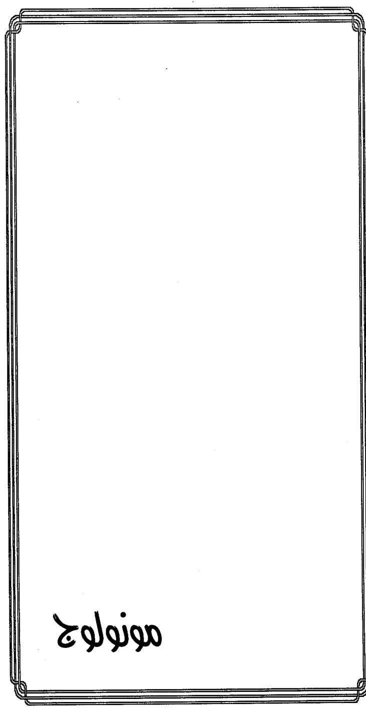
المرأة : هل ترى أن أنوثتى زادت عن الحد ؟

الرجل ١ : لا.

المرأة : لو أننى لم أكن أحبك هذا الحب الجارف لما اهتممت. هل تذكر أول مرة تقابلنا فيها؟؟ على شاطئ البحر؟ ليلاً؟ وهذا الحشد من الناس؟ والنار التى أوقدناها؟ والأمواج؟ ورذاذ الماء؟ والضباب؟ والقمر؟ كان الجميع يرقصون، ويتشقلبون، ويضحكون؟ وأنت .. تقف صامتًا، تحدق فى القلعة التى بنيتها من الرمل، وتلبس مايوهك الأبيض السادة. كان القمر خلفك، ووراءك، وحولك تمامًا، يغشاك، يلتهمك، إذ كنت شفافًا، مُشعًا، كالمنار. انعقد لسانى، أصبت بالخرس. ارتفع الماء على رجلىّ، ولم أستطع أن أتحرك. تصلبت فى مكانى، جامدة. والتقت عيوننا. الحب من أول نظرة. وصمدت لنظرتك. وكانت فى

عينيك الجسورة التى لا تعرف الخجل رغبة. رغبة وحشية تشى بما تطلبه. متوحشة لا تعرف الرحمة ولا النوم. وقفت كأنما نمت - نومًا مغناطيسيًا. ثابتة دون حركة. ساكنة. عنكبوت وقعت فى الشرك.

الرجل ١: (إلى الرجل ٢) هل تعرف ما تذكرنى به ؟ تذكرنى برجل يدعى ويپر والاس، فى الأيام الخوالى الجميلة كان قد اعتاد التجوال مع شخص يدعى هاوس پيترز. كنا نطلق عليه اسم بوجهاوس پيترز. أذكر ذات يوم أن ويپر وبوجهاوس - وكان هذا له ندبة على خده الأيسر، أقصد بوجهاوس، ولابد أنه كان قد جرح فى مشاجرة فى حانة - يعنى، أقول إن ويپر وبوجهاوس كانا يسيران على شاطئ الفرات ليلاً عندما ظهر شرطىٌّ فجأة ... واقترب هذا الشرطىُّ ...واقترب هذا الشرطى ... هذا الشرطى ... اقترب ... بوجهاوس ...و ويپر ... جرى التحقيق معهما ...هذه الليلة ...الفرات ... الشرطى...


مونولوج

قدمت مسرحية **مونولوج** للمسرح للمرة الأولى فى تليڤزيون البى بى سى يوم ١٣ إبريل ١٩٧٣. وكان الممثل

الرجل: هنرى وولف

من إخراج كريستوفر موراهان

(رجل يجلس فى كرسى وحده
يشير إلى كرسى آخر لا يجلس فيه أحد)

الرجل: أظن أننى سأذهب إلى غرفة الألعاب. لابد أن أقف قليلاً على قدمىّ. ألعب شوطًا من تنس الطاولة. ماذا تقول؟ ألا تود لعب شوط واحد؟ أتود أن أسحقك سحقًا؟ لا أبالى بأى تَحَدٍّ، أى رهان، أو كما يقولون أى قفاز تحب أن تلقيه فى وجهى. وبالمناسبة ماذا فعلت بقفازاتك؟ وفى الواقع، **ما دمنا ذكرنا ذلك،** ماذا حدث للموتوسيكل الخاص بك؟

(وقفة)

كانت ملابسك السوداء توحى بالجرأة. أما الشىء الوحيد الذى لم أحبه فكان وجهك. أبيض أكثر مما ينبغى. محشور بين خوذتك السوداء وشعرك الأسود والچاكيت السوداء الخاصة بقيادة الموتوسيكل. فيه شحوب مثل شحوب الموت. يوحى بالضعف الصارخ. ويكاد يرثى الناس له. والحق أنك لم تُخلق لتكون راكب موتوسيكل، ولم أفهم أبدًا ماذا تقصد بركوب الموتوسيكل. والمؤكد أنك فشلت. لم تقنعنى قط! لم أكن أراك ممتازًا على الإطلاق! كان الأجدر بك أن تكون أسود

اللون، أن يكون لك وجه أسود، وعندها كان يمكن أن تنجح، أن تحقق درجة رفيعة.

(وقفة)

كثيرًا ما كنت أتصور.. كثيرًا.. أنكما كنتما فى الواقع أخًا وأختًا! كنت أتصور رابطة من نوع ما، لونًا ما من الاتفاق فى البريق فى أعماق شخصية كل منكما. كنت أشعر.. مجرد شعور.. بأنكما كنتما تشتركان يومًا ما فى المشارب. لكنها كانت طبعًا سوداء. فى سواد علامة البِلِّى السوداء فى ورق الكوتشينة. وكانت أيضًا تحب الحياة.

(وقفة)

ومع ذلك فقد كنت أنا وأنت... ومهما كانت الأحوال الجوية... كنت أنا وأنت دائمًا على استعداد للتدريب على التنس، عند أول إشارة.. أو لعب الاسكواش، أو للسير والحديث فى المنتزه، أو للعب الجولف شوطًا أو شوطين قبل الغداء، إذا كانت الأحوال الجوية حسنة أو لا بأس بها... ولم تكن لدينا التزامات مزعجة.

(وقفة)

أما ما أحبه حقًا.. بل وإلى أقصى حد ممكن.. فهو هذا النوع من المحادثة، هذا

النوع من التبادل، هذا النمط من استدعاء الذكريات المتبادلة.

(وقفة)

أظن أحيانًا أنك نسيت الفتاة السوداء، الأبنوسية. وأظن أحيانًا أنك نسيتنى.

(وقفة)

إنك لم تنسنى انا. من كان أفضل رفيق لك، من كان أخلص رفيق لك؟ صحيح أنك عَرَّفْتَنى بالمدعو وبستر، وتورنير، لا شك، ولكن من الذى عَرَّفَكَ بالمدعو تريستان تسارا، وبريتون، وچاكوميتى، وبقية الشلة؟ وناهيك بالمدعو لويس - فردينان سيلين، المغضوب عليه الآن. والمدعو چون دوس. من الذى اشترى لكما كل تلك الحلوى المعلبة بأسعار مخفضة؟ وأقول لكما معًا. كنت أفضل صديق له ولك طول العمر، وما زلت على استعداد لإثبات ذلك، وعلى استعداد للدفاع عنكما بشنق أى عدو لكما ولو بحمالات سروالى!

(وقفة)

سوف تقول الآن إنك كنت تحب روحها وأنا أحب جسدها. سوف تلقى بهذه النغمة القديمة فى وجهى. أعرف أنك كنت أجمل

كثيرًا منى، أقرب للتحليق فى السماء، أعرف ذلك، وأُسَلِّمُ لك به، أى أقرب إلى الطبع الأثيرى، أو الفكرى، وأشد مكرًا ودهاءً، وأنا راسخ الأقدام فى الواقع الملموس. لكن دعنى أخبرك بشىء لم تكن تعرفه: كانت تحب روحى. كانت تعشق روحى.

(وقفة)

إنك لا تكشف أبدًا عَمَّا أنت على استعداد له الآن. لست على استعداد حتى لشوط فى لعبة البنج بونج. لا تستطيع أن تكشف عما تقدر على فعله، عن مكامن متعتك، عن مجال تميزك وحذقك، بل ولا تستطيع أبدًا.. لا تقدر أبدًا.. أن تقدم تقييمًا محددًا شاملاً للإمكانيات الطنانة لخلايا مخك! بل وكثيرًا ما تتصرف.. وسوف أكون صريحًا معك.. كأنما أنت ميت. كأنما لم يوجد قط شارع اسمه شارع بولز پوند، ولم توجد قط الفتاة الأبنوسية، ولم يوجد قط المطر المنهمر على مصابيح رصيف الشارع ساعة الشفق، وكأنما لم نَعِشْ أنت وأنا حياة رياضية وفكرية.

(وقفة)

كانت مُتْعَبَة. جلست. كانت مُتْعَبَة. المشوار.

ساعة الذروة. الأحوال الجوية المتقلبة. كانت قد لبست رداءً صوفيًا بسبب البرودة الشديدة فى الصباح، ولكن الجو تحسن، تغير تمامًا، تمامًا. صاحت. فقفزت أنت مثل.. مثل.. نسيت اسمه.. فُرْقُعْ لوز.. آه.. **عفريت العلبة!** وأمسكت بيدها، وصنعت لها الشاى، فى انتفاضة نادرة! ربما كان تغير الطقس قد أصابك بلوثة.

(وقفة)

وكنت أحب جسدها. لكن ذلك، بينى وبينك، ليس له أية أهمية على الإطلاق. كان يمكن أن تكون تَشَنُّجاتى هى تشنجاتك. من يدرى؟ بل من يهتم؟

(وقفة)

أعنى.. كانت.. أو قل تستطيع.. أو كان يمكن أن..

(وقفة)

مشينا جميعًا، وقد تشابكت أيدينا، خلال الكلأ الطويل، فوق الجسر، وجلسنا خارج المشرب فى الشمس على شط النهر. كان المشرب مغلقًا.

(وقفة)

هل لاحظ وجودنا أحد؟ هل شاهدت أحداً ينظر إلينا؟

(وقفة)

قالت لك المس جسدى. فلمست أنت جسدها. طبعًا لمسته. لو لم تلمسه لكنت أغبى الأغبياء. لو أنك لم تفعل لكنت أحمق الحمقى. كان الأمر عاديًا إلى أقصى حد.

(وقفة)

كان ذلك من وراء الانفصال.

(وقفة)

أتيت بها لتراك، بعد أن انطلقت للإقامة فى نوتنج هِلْ جيت. طبيعى. الكل ينتهى أمره إلى ذلك المكان. لن ينتهى أمرى إلى الإقامة فى ذلك المكان. لن ينتهى أمرى إلى الإقامة فى ذلك الجانب من هايد پارك.

(وقفة)

كنت تجلس هناك مع الجراموفون، وقد بدأ الصلع فى رأسك، مع بيتهوفن، والكاكاو، والقطط. هذا هو الذى يحدد التاريخ تمامًا. الكاكاو يحدد التاريخ. كان الخطر يكمن فى

عزلتك. كنت أعرف ذلك طبعًا خير معرفة. كانت تلك هى بيت العنكبوت الذى حلقت فراشتى السوداء المحبوبة حوله فوقعت فيه، وتخبطت فيه. كانت تتهته فى ذلك الضوء: ضوؤك الرزين إلى حد ما، المبهم، ذو الخطر الفتاك. ولكن هذا هو الواقع المر. فالذى يلتزم الصمت هو الذى يفوز.

(وقفة)

وأما أنا فدائمًا ما كنت أحب مشاهد الحب البسيطة، المشاهد الكلاسيكية، مثل مشهد الوداع الرقيق.. الرقيق.. الرقيق فى محطة قطارات بادنجتون. وياقة معطفى مقلوبة. وخداها الناعمان. وهى واقفة بالقرب منى، ورجلاها تحت معطفها، والرصيف، وخداها، ويداها، لا يوجد أقوى من صوت البخار وأقذر منه على الحفاظ على دفء الحب، والحفاظ على رطوبته، وإدخاله فى الحلّق، حبيبتى الأبنوسية، تبتسم لى، ولمستها.

(وقفة)

إنى أشفق عليك. حتى لو لم تكن تشعر بشىء ولا تشفق.. علىَّ أنا. أشفق عليك يا صديقى.

(وقفة)

أنا أحافظ على انشغالى ذهنيًا، وهذا هو سبب استمرار توهجى، فاهم؟ طاقتى ازدادت اليوم مائة بالمائة عما كانت عليه وأنا فى الثانية والعشرين. عندما كنت فى الثانية والعشرين، كنت أنام أربعًا وعشرين ساعة فى اليوم. واثنتان وعشرين ساعة وأنا فى الرابعة والعشرين. احسب بنفسك هذه الحسبة. ولكننى الآن لا أزال دائرًا مثل محرك السيارة، فى ذروتى، أقصد **فى ذهنى**، يدور ذهنى ألفى دورة فى الثانية، فى كل ساعة ليلاً أو نهارًا، وأنا فى المقدمة أسبق الجميع، وشعارى هو الانتباه، فتخطيت بمسافة كبيرة جميع الأساطير، وتركتها جميعًا خلفى، الكاكاو، النوم، بيتهوفن، القطط، المطر، السوداوات، الأصدقاء الحميمون، الأدب، الحلوى. تقول إننى لم أتحدث إلا عن هذه الأمور طيلة المساء، ولكن ألا تفهم يا أحمق الحمقى، إننى **أملك** أن أفعل ذلك، ألا تستطيع تذوق هذه المفارقة؟ حتى لو كنت أغبى من إدراك المفارقة فى الكلمات نفسها، وهى الكلمات التى اخترتها بنفسى، بدقة شديدة، وعن عمد وسبق الإصرار، فلن تفوتك رنة المفارقة فى نغمة **الصوت**!

(وقفة)

إن ما تشهده فى الواقع هو الحرية. لم أعد أشارك فى الطقوس المقدسة. انتهى عهد الهذر.

(وقفة)

كان الأجدر بك أن يكون لك وجه أسود، هذا هو ما أخطأت أنت فيه. ولولا ذلك لاستطعت أن تنجح، ولاستطعت تسجيل نجاحك، ولأنجبت طفلين لونهما أسود.

(وقفة)

ولكنت مُتُّ فى سبيلهما.

(وقفة)

ولكنت أصبحت عمَّ الطفلين.

(وقفة)

إننى عمهما.

(وقفة)

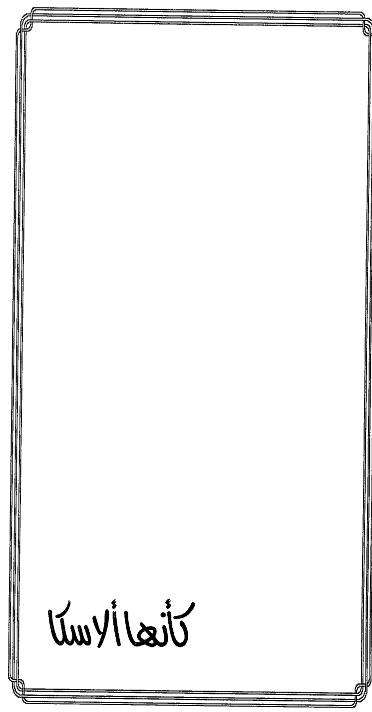
إننى عم طفليك.

(وقفة)

سأخرج معهما، وأقول لهما فكاهات.

(وقفة)

أحب طفليك.


كأنها ألاسكا

مسرحية **كأنها الاسكا** مستوحاة من كتاب بعنوان **الذين استيقظوا** الذى كتبه الدكتور أوليڤر ساكس، الطبيب، ونشرته لأول مرة دار چيرالد دكويرث.

ففى شتاء ١٩١٦-١٩١٧ اجتاح أوروبا، ثم اجتاح العالم من بعدها، مرض غريب وبائى ظهر فى أشكال لا تعد ولا تحصى - الهذيان، الجنون، الذهول، الغيبوبة، النوم، الأرق، القلق، والشلل الرَّعَّاش. واكتشف سره آخر الأمر الطبيب العظيم كونستانتين فون إيكونومو، وأطلق عليه اسم *encephalitis lethargica* أو مرض النوم.

وعلى مدار السنوات العشر التالية أصيب ما يقرب من خمسة ملايين شخص بهذا المرض وتوفى أكثر من ثلثهم. وقد تمكن بعض الناجين من الشفاء التام، ولكن الغالبية وقعوا ضحية أمراض متفاقمة. وكان أسوأ المصابين 'يسقطون' فى هوة فريدة الطابع من

'النوم' - إذ كانوا على وعى بما حولهم، لكنهم لا يتحركون ولا يتكلمون، وقد فقدوا الأمل والإرادة، وغدوا محتجزين فى مصحات أو غيرها من المؤسسات.

وبعد خمسين سنة، عادوا إلى الحياة من جديد بعد ابتكار الدواء الناجع الرائع المسمى ل - دوبا (L-DOPA).

قدمت مسرحية **كأنها الاسكا** مع مسرحية **محطة فكتوريا** ومسرحية **أصوات عائلية** فى عرض ثلاثى بعنوان **أماكن أخرى** على المسرح القومى البريطانى فى لندن يوم ١٤ أكتوبر ١٩٨٢، وكان الممثلون:

ديبورا	چودى دِنْش
هورنبى	پول روجرز
پولين	أنّا ماسى
إخراج	پيتر هول

ثم قدمت بعد ذلك مع **محطة فكتوريا** ومسرحية **شراب قبل الرحيل** فى مسرح دتشيز، لندن، يوم ٧ مارس ١٩٨٥ وكان الممثلون:

ديبورا	دوروثى تونين
هورنبى	كولين بليكلى
پولين	سوزان إنجيل
إخراج	كينيث آيڤز

وقدمها التليڤزيون المركزى فى ديسمبر ١٩٨٤ وكان الممثلون:

ديبورا	دوروثى تونين
هورنبى	پول سكوفيلد
پولين	سوزان انجيل
إخراج	كينيث آيڤز

امرأة فى سرير أبيض. فى منتصف الأربعينيات. تجلس فى السرير مستندة إلى وسادتين منتصبتين، وتحدق فى الفراغ.

منضدة وكرسيان. نافذة.

رجل يرتدى حلة داكنة اللون يجلس إلى المنضدة. فى أوائل الستينيات.

تتحرك عينا المرأة. تحدق ببطء فيما حولها.

تقع نظرتها على الرجل ثم تتجاوزه.

يراقبها.

تهمس

ديبورا: شىء يحدث.

(صمت)

هورنبى: هل تعرفين من أكون؟

(صمت)

هل تعرفيننى؟

(صمت)

هل تستطعين سماعى؟

(لا تنظر إليه)

ديبورا: هل تتكلم.

هورنبى: نعم.

(وقفة)

هل تعرفين من أنا؟

(وقفة)

من أنا؟

ديبـــورا: لا أحد يسمع ما أقول. لا يصغى إلىَّ أحد.

(وقفة)

هورنبى: هل تعرفين من أنا؟

(وقفة)

من أنا؟

ديبـــورا: لَسْتَ أحدًا.

(وقفة)

من هناك؟ إنه على بعد مسافة كبيرة. المطر يسقط. سوف أبتل.

(وقفة)

لا أستطيع أن أنام. الكلب لا يكف عن التقلب. أظن أنه يحلم. إنه يوقظنى ولا يوقظ نفسه. إنه أفضل كلابى على أية حال. أتحدث الفرنسية.

(وقفة)

هورنبى: أريدك أن تصغى إلىّ.

(وقفة)

لقد كنت نائمة، وقضيت فى النوم وقتًا بالغ الطول. ولكنك صحوت الآن. ونحن نعمل هنا على رعايتك.

(وقفة)

كنت نائمة ونمت وقتًا بالغ الطول، وأصبحت أكبر سنًا، وإن لم تكونى تعرفين ذلك. مازلت شابة، ولكنك تقدمت فى العمر.

(وقفة)

ديبــورا: شىء يحدث.

هورنبى: كنت نائمة. وصحوت الآن. هل تستطيعين سماعى؟ هل تفهميننى؟

(تنظر إليه لأول مرة)

ديبــورا: نائمة؟

(وقفة)

لا أتذكر ذلك.

(وقفة)

كان الناس ينظرون إلىّ. كانوا يلمسوننى. وتكلمت ولكننى لا أظن أنهم سمعوا ما قلته.

(وقفة)

ما اللغة التى أتكلمها؟ إننى أتكلم الفرنسية. هل هذه لغة فرنسية؟

(وقفة)

لم أر والدى اليوم. إن لديه فكاهات. يجعلنى أضحك. يجرى معى. ونلعب بالبالونات.

(وقفة)

أين هو؟

(وقفة)

أظن أن عيد ميلادى قد اقترب.

(وقفة)

لا لا! لا لا! أنا أنام مثل باقى الناس. لا أكثر ولا أقل. ولماذا أختلف عنهم؟ وإذا تأخرت فى النوم أيقظتنى أمى. فالعمل لا ينتظر.

(وقفة)

وإذا كنت نائمة، فلماذا لم توقظنى أمى؟

هورنبى: أيقظتك أنا

ديبـــورا: ولكننى لا أعرفك.

(وقفة)

أين ذهب الجميع؟ أين كلبى؟ أين أخواتى؟ إستيل كانت ترتدى ثوبى ليلة الأمس. ولكننى سمحت لها بذلك.

(وقفة)

أشعر بالبرد.

هورنبى: كم عمرك؟

ديبـــورا: اثنتا عشرة. لا.. ست عشرة.. أنا فى السابعة.

(وقفة)

لا أعرف. نعم. أعرف. أربع عشرة. بل خمس عشرة. أنا فى الخامسة عشرة الجميلة!

(وقفة)

كان الواجب ألا تأتى بى إلى هنا. أمى ستسألنى أين كنت.

(وقفة)

كان الواجب ألا تلمسنى هكذا. لن أخبر والدتى. وكان الواجب ألا ألمسك هكذا.

(وقفة)

آه جاك!

(وقفة)

حان وقت الصحو والحركة. كل هذه الكلاب تحدث جلبة شديدة. لابد أن والدى يطعمها. هل تتزوج إستيل ذلك الغلام من

تاونلى ستريت؟ الغلام ذو الشعر الأشقر؟ تقول پولين إن رأسه فارغة بين الأذنين. غبى مثل لوحين من الخشب. لقد استغرقت فى نظر الأمر وفكرت فيه وانتهيت إلى أنها يجب ألا تتزوجه. قل لها ألا تتزوجه. سوف تسمع كلامك.

(وقفة)

بابا؟

هورنبى: لم تتزوجه.

ديبـــورا: حقًا؟

(وقفة)

لو فَعَلَتْ لأخطأتْ خطأً كبيرًا. لَدَمَّرَتْ حياتها.

هورنبى: لم تتزوجه.

(صمت)

ديبـــورا: رأيت هذه الغرفة من قبل. ما هذه الغرفة؟ ليست غرفة نومى. غرفة نومى جدرانها زرقاء فى لون زهور الليلاك، والملاءات ناعمة وجميلة. وماما تقبلنى.

(وقفة)

ليست هذه غرفة نومى.

هورنبى: لقد قضيت وقتًا طويلاً فى هذه الغرفة، كنت نائمة. ولكنك صحوتِ الآن.

ديبـــورا: كان الواجب ألا تحضرنى هنا. ماذا تقول؟ هل طلبت منك أن تحضرنى هنا؟ هل غازلتك بنظراتى؟ هل أبديت رغبة فيك؟ هل سمحت لك باختلاس نظرة إلى الجونلة؟ هل ابتسمت بسمة ذات معنى؟ هل كنت شديدة الجرأة؟ ربما نسيت.

هورنبى: لم آت بك إلى هنا. أحضرتك أمك وأبوك هنا.

ديبـــورا: أبى؟ أمى؟

(وقفة)

هل أحضرانى إليك قُربانًا؟ هل أرادا التضحية بى إليك؟

(وقفة)

لا لا ! لقد اختطفتنى.. أثناء الليل.

(وقفة)

هل حققت غرضك منى؟

هورنبى: عملى هنا هو رعايتك.

ديبـــورا: كلهم يقولون ذلك.

(وقفة)

لقد حققت غرضك منى. جعلتنى ألمسك.. خلعت ملابسى. وبكيت... ولكن... شهوتى هى التى جعلتنى أبكى. أنت شيطان. شهوتى كانت ملكى. كنت أحافظ عليها معى. أخذتها منى. متى انفتح الباب لا يقفل أبدًا. لا يقفل أبدًا فهو دائمًا مفتوح. إلى الأبد. فظيع. لقد حطمتنى.

(وقفة)

يبدو كلامى صبيانيًا.. نشازًا!

(وقفة)

كم عمرى؟

(وقفة)

ثمانى عشرة؟

هورنبى: لا

ديبــورا: إذن فأنا لا أعرف كم عمرى. هل تعرف أنت؟

هورنبى: ليس على وجه الدقة.

ديبــورا: ولم لا؟

(وقفة)

أخواتى يعرفن. فنحن ذوات علاقات وثيقة. يحب بعضنا البعض. ويعرفنا الناس باسم الزهرات الثلاث.

(وقفة)

ما سبب هذا الهدوء الشديد من حولى؟ هذا السكون الشديد! أنا فى كيس الرمل. البحر. هل هذا ما أسمع صوته؟ على مسافة بعيدة. طيور النورس. لم أسمع صوت طير واحد منها منذ زمن بعيد. ياللّه! يا لهذا الصخب! أين پولين؟ إن 'شقاوتها' زائدة. ولابد لى أن أُذَكِّرها دائمًا بألاّ تلجأ إلى هذه النكت و'القفشات'. هذا ما أقوله لها: لماحيتك سوف تضرك. ولسانك حاد حتى أنه سوف يجرحك. لماحيتك سوف تؤذى لسانك. لسوف تقضمينه يومًا ما فتقطعينه، ولكننى سوف أحتفظ به فى قنينة مغلقة حتى لا تعودى أبدًا أبدًا إلى النكت والقفشات!

(وقفة)

لا بأس بها فى الواقع. لكنها تثرثر أكثر مما ينبغى. أما إستيل فهى عميقة مثل بركة الماء. وهى بارعة فى وضع رجل على رجل. بأسلوب مثير للحواس!

(وقفة)

هذا فندق. هذا فندق يطل على البحر. فى بلدة هيستنجز؟ فى توركى؟ وما خفى كان

أعظم! بدأت أتجه إلى هذه النتيجة. هناك شىءٌ مريبٌ إلى حد كبير فيك. تقول پولين دائمًا إن أمرى سينتهى بأن يُتاجر التُّجار فىّ، فيما يسمى بتجارة الرقيق الأبيض.

(وقفة)

نعم. هذه خيمة بيضاء. وعندما أفتح الحاجز الساتر أخطو فوق رمال الصحراء الكبرى.

هورنبى: كنتِ نائمة.

ديبـــورا: أوه! دائمًا تكرر هذه العبارة! وما عيب النوم؟ ولماذا لا أنام مدة طويلة من باب التغيير؟ إننى أحتاج إليه. جسمى يطلبه، طبيعى جدًا. ربما أكون قد أطلت النوم ولكننى لم أتعمد ذلك. لو كان الأمر بيدى فأنا أفضل كثيرًا أن أظل يقظة متحركة، أحب الصباح. لماذا تلومنى؟ كنت أطيع قانون الجسد وحسب.

هورنبى: أعرف ذلك. لست ألومك.

ديبـــورا: طيب. كم قضيت فى هذا النوم؟

(وقفة)

هورنبى: مضى عليك فى نومك تسع وعشرون سنة.

(صمت)

ديبـــورا: تقصد أننى ميتة؟

هورنبى: لا.

ديبـــورا: لا أشعر أننى ميتة.

هورنبى: لست ميتة.

ديبـــورا: لكنك تقصد أننى كنت ميتة.

هورنبى: لو كنت مت لما كنت تحيين الآن.

ديبـــورا: متأكد؟

هورنبى: لا يصحو أحد من الموتى.

ديبـــورا: حقًا! لا أظن ذلك.

(وقفة)

طيب. ماذا كنت أفعل إذا لم أكن قد مت؟

هورنبى: نحن لا نعرف.. ماذا كنت تفعلين.

ديبـــورا: نحن؟

(وقفة)

أين أمى؟ وأبى؟ وإستيل؟ وپولين؟

هورنبى: پولين هنا. تنتظر أن تراك.

ديبـــورا: الواجب ألا تخرج من المنزل فى هذه الساعة من الليل. دائمًا أقول لها ذلك؛ لابد لها من النوم للحفاظ على جمالها. مثلما

أفعل، بالمناسبة. ولكننى أختها الكبرى، بطبيعة الحال، ولن تصغى لما أقول. وإستيل لا تصغى إلىّ لأنها أختى الكبرى. هذا شأن الحياة العائلية. وجاك؟ أين جاك؟ أين صاحبى؟ إنه صاحبى. وهو يحبنى. رأيته ذات مرة يبكى. كان يبكى من الحب. لا تدعه يبكى مرة ثانية. ماذا فعلت له؟ ماذا فعلت به؟ ماذا؟ ماذا؟ ماذا؟

هورنبى: اهدئى. لا تثيرى نفسك.

ديبــورا: أثير نفسى؟

هورنبى: لا يوجد ما يدعو إلى العجلة فى أى شىء من هذا.

ديبــورا: أى شىء من ماذا؟

هورنبى: اهدئى.

ديبــورا: أنا هادئة.

(وقفة)

الواضح أننى ارتكبت جريمة وأننى الآن فى السجن. أنا على أتم استعداد لمواجهة الحقائق. ولكن ما هى الجريمة؟ لا يمكن أن أتخيل ما هى هذه الجريمة. أقصد الجريمة التى يحكم فيها... بمثل هذه العقوبة الرهيبة.

هورنبى: هذا ليس سجنًا. ولم ترتكبى أية جرائم.

ديبــورا: ولكن ماذا فعلت؟ ماذا كنت أفعل؟ وأين كنت من قبل؟

هورنبى: ألا تذكرين أى شىء عن المكان الذى كنت فيه؟ ألا تذكرين أى شىء... عما حدث لك؟

ديبــورا: لم يحدث لى شىء. لم أكن فى أى مكان.

(صمت)

هورنبى: أظن أنه يجب علينا -

ديبــورا: (مقاطعة) أنا قطعًا لا أريد أن أرى پولين. لا أحد يريد أن يرى الأخوات. فهن مجرد أخوات. ذوات لماحية فائقة. كل ما أسمعه هو صوت المضغ. صوت الأضراس. تأكل كل شىء تراه. شكولاته ذهبية. يبلغ الشره بها أن تأكلها بغلافها الورقى. وتمضغ كل فضلات الفئران على صوان السفرة. لابد أن يقوم أحد بتلميعه. مضت عليها سنوات. تماثيل من الفضلات. ملفوفة بالذهب. لم أستطع أن أقبلها يومًا ما. الأخوات شياطين. والإخوة أسوأ. دعوت الله يومًا ما ألا أرى أحدًا بعد ذلك أبدًا، لا أرى أحدًا منهم أبدًا. ذلك الانهماك الشديد فى الأكل، تلك اللماحية المفرطة.

(وقفة)

هورنبى: لم أكن أعرف أن لديك إخوة.

ديبـــورا: ماذا؟

(وقفة)

هورنبى: تعالى. استريحى. غداً.. يوم آخر.

ديبـــورا: لا ليس يومًا آخر! ليس يومًا آخر!

(تبتسم)

بل هو طبعًا يوم آخر. طبعًا هو ذلك. غداً يوم آخر. أود أن أسألك سؤالاً.

هورنبى: ألست مُتْعَبَة؟

ديبـــورا: متعبة؟ على الإطلاق. أنا منتبهة لأقصى حد. ألا ترى ذلك؟

هورنبى: ما هو السؤال؟

ديبـــورا: كيف أيقظتنى؟

(وقفة)

أم أنك لم توقظنى؟ هل استيقظت وحدى؟ من تلقاء نفسى؟ أم أنك أيقظتنى بعصًا سحرية؟

هورنبى: أيقظتك بحقنة.

ديبـــورا: حقنة جميلة. كم أحبها. وهل أنا جميلة؟

هورنبى: بالتأكيد.

ديبـــورا: وهل أنت أميرى الساحر؟

(وقفة)

ارفع صوتك.

(وقفة)

شىء مقرف. كل الرجال سواء.

(وقفة)

أظن أننى أحبك.

هورنبى: لا! بل لا تحبيننى.

ديبـــورا: بل ليس أمامى خيار آخر هنا! لا يوجد رجل سواك. ماذا فعلت بباقى الرجال؟ أعرف غلامًا يدعى پيتر. ونحن نلعب بقطاراته. نلعب لعبة... رعاة البقر والهنود الحمر... وأنا غلام. أوقعه على الأرض. ولكن هذا كان قبل أن...

(وقفة)

ولكن الدنيا كلها أمامى الآن. الحياة كلها أمامى. عمرى كله أمامى.

(وقفة)

لم أعد أطيق هذا. أحضر چاك. سأوافق. سننجب أطفالاً. سوف أطهو له التفاح فى

الفرن. أنا جاهزة لذلك. لا فائدة فى التلكؤ. إلى الأمام سر! شعار أمى. أظن أنها صفاقة من أمى ألا تأتى للتحية، أو لتقول لى تصبحين على خير، أو لإحكام البطانية حولى فى السرير، أو لتغنى لى أغنية، أو لتحذرنى من التمادى مع الغلمان. وأنا أحب والدى ولكنه شارد الذهن قليلاً. يفكر فى أمور أخرى. هذا هو ما تقوله پولين. تقول إن لديه عشيقة فى حى فولام. الكلبة. أقصد پولين. ولا تزال فى... الثالثة عشرة. ودائمًا ما أقول لها إننى لست على استعداد لتحمل تلميحاتها المضحكة، المغرضة، الانتقائية، المتكلفة، والمنمقة، أو باختراعاتها المختلطة. أقول لها ذلك كل يوم من أيام الأسبوع.

(وقفة)

بابا عطوف وكذلك ماما. ونتناول الإفطار جميعًا معًا فى المطبخ. ما الذى يحدث؟

(وقفة)

هورنبى: تَوَقَّفْتِ فجأة يوما ما.

ديبورا: أنا توقفت؟

هورنبى: نعم.

(وقفة)

غلبك النوم ولم يستطع أحد إيقاظك. ورغم أننى أستعمل كلمة النوم فإنه لم يكن نومًا بالمعنى الدقيق.

ديبـــورا: أرجوك! حدد موقفك!

(وقفة)

تعنى أنكم تصورتم أننى نائمة وأنا فى الواقع مستيقظة؟

هورنبى: لا نائمة ولا مستيقظة.

ديبـــورا: هل كنت أحلم؟

هورنبى: هل كنت تحلمين؟

ديبـــورا: هل كنت أحلم؟ لا أعرف!

(وقفة)

لا يسعدنى كل هذا سعادة كبيرة! سأسأل عدة أسئلة فى عدة دقائق. وقد يكون أحدها: ماذا كان شكلى وأنا نائمة، أو وأنا يقظة، أو فى الحال التى كنت عليها مهما تكن؟ أراهن أنك لا تستطيع إخبارى.

هورنبى: كنت ساكنة تمامًا. ثابتة. معظم الوقت.

ديبـــورا: كيف؟ بَيِّنْ لى كيف!

(وقفة)

بَيِّنْ لى ما كنت عليه.

(يتخذ وضعاً ساكناً ثابتاً.

تدرسه. تضحك، ثم تتوقف فجأة)

معظم الوقت؟ وما شأن بقية الوقت؟

هورنبى: كانوا يصحبونك للتمشية مرتين فى الأسبوع. كنا نشجع رجليك على الحركة.

(وقفة)

وفى أحيان أخرى كنت تتحركين فجأة بإرادتك الكاملة، بسرعة كبيرة، بسرعة كبيرة جداً، فى نوبات متقطعة، ولفترات قصيرة، ثم تتوقفين فجأة مثلما بدأت الحركة.

(وقفة)

ديبـــورا: هل شاهدت الدموع يوماً ما.. فى عينىَّ؟

هورنبى: لا.

ديبـــورا: وعندما كنت أضحك... هل كنت تضحك معى؟

هورنبى: لم تضحكى أبداً.

ديبـــورا: بل لابد أنى ضحكت. طبيعتى ضاحكة!

(وقفة)

لا بأس. سوف أنهض الآن.

(يتقدم نحوها)

لا! حذار! إياك والسخافة!

(تجتهد حتى تغادر السرير، وتقف، ثم تقع. فيقترب منها)

لا! حذار! حذار! حذار أن تلمسنى!

(تقف على قدميها ببطء شديد. يتراجع وهو يراقبها.

(تقف ساكنة. وتبدأ السير، بالحركة البطيئة، نحوه.)

هيا نرقص!

(ترقص وحدها، بالحركة البطيئة)

إننى أرقص

(ترقص)

لقد واظبت على التمرين، فاهم. كنت أرقص فى مساحات ضيقة جدًا. وكثيرًا ما كنت أدع أصابع أقدامى ترتطم مثل رأسى بالجدران. هل أجلس هنا؟ سوف أجلس هنا.

(تجلس إلى المائدة. ويجلس معها.

(تلمس مساند كرسيها، وتلمس المنضدة، وتفحص المنضدة).

أحب المناضد! ألا تحبها أنت؟ هذه منضدة جميلة إلى حد ما.

ترى هل يمكننى طلب قدح من النبيذ؟

هورنبى: لم يحن الوقت بعد. قريبًا جدًا سوف نقيم حفلاً لك.

ديبــورا: حفل؟ لى أنا؟ رائع! كثير من الفطائر وكثير من الشراب؟

هورنبى: تمام.

ديبــورا: رائع.

(وقفة)

جميل.. الجلوس ممتع إلى هذه المنضدة. ما الأخبار؟ لا يزال السلم قائمًا بعد انتهاء الحرب؟

هورنبى: الحرب انتهت، نعم.

ديبــورا: جميل. لم يبدأوا حربًا جديدة؟

هورنبى: لا.

ديبــورا: جميل.

(وقفة)

هورنبى: كنت ترقصين فى أماكن ضيقة؟

ديبــورا: نعم. فى أضيق الأماكن. أقسى الأماكن. كان الأمر شاقًا. صعبًا جدًا. مثل الرقص مع

شخص يدوس على قدمك طول الوقت، وأعنى **طول** الوقت، على نفس البقعة، يدوس بقوة، ويدوس! حذاء ضخم يهبط على قدمك! ليس النوع المثالى من الرقص، بل أبعد ما يكون عنه! ولكن المكان كان ينفتح أحيانًا ويتسع، وكنت أحس بأن وزنى قد خف، وعندما تحس بخفة الوزن هكذا تستطيع أن ترقص حتى الفجر، فكنت أرقص حتى الفجر ليلة بعد ليلة، ليلة بعد ليلة... لمدة طويلة... أظن... حتى...

(أصبحت تدرك وجود پولين واقفة فى الغرفة، فتحدق فيها. وپولين امرأة فى بداية الأربعينيات من عمرها)

پولين: ديبورا.

(ديبورا تحدق فيها)

ديبورا: إنها پولين.

(پولين تستدير لتواجه هورنبى)

پولين: إنها تنظر إلىّ.

(تستدير لتواجه ديبورا من جديد)

إنك تنظرين إلى. آه يا ديبورا... لَمْ تنظرى إلىَّ... منذ وقت طويل جدًا.

(وقفة)

أنا أختك. هل تعرفيننى؟

(تضحك ديبورا بعد قليل ثم تشيح بوجهها.

(يقف هورنبى ويسير إلى پولين)

هورنبى: لم أطلب منك المجئ.

(پولين تتطلع إليه)

لا بأس إذن. تكلمى معها.

پولين: ماذا أقول؟

هورنبى: تكلمى معها فحسب.

پولين: ألا يهم ما أقوله؟

هورنبى: لا.

پولين: ألا يمكن أن أوذيها؟

هورنبى: لا.

پولين: أقول لها أكاذيب أم حقائق؟

هورنبى: هذا وذاك.

(وقفة)

پولين: إنك ترتجف.

هورنبى: أنا؟

پولين: يدك ترتجف؟

هورنبى: حقًا؟

(ينظر إلى يده)

هل ترتجف يدى؟ حقًا؟ نعم!

(پولين تذهب إلى ديبورا وتجلس معها إلى المنضدة)

پولـين: ديبى! لقد تكلمت مع الأسرة. وشعر كل فرد بسعادة كبيرة. كلمتهم جميعًا واحدًا بعد الآخر. لكنهم مسافرون. على ظهر مركب تطوف بالعالم للنزهة. وهم يستحقون هذه النزهة. فلقد كان الأمر شاقًا عليهم. وصحة والدى ليست ممتازة، وإن كان من بعض النواحى لا يزال فى أتم عافية، وماما... إنها رحلة رائعة. مروا بالمحيط الهندى. ومضيق البوسفور. تخيلى! وإستيل أيضًا.. كانت فى حاجة إلى الابتعاد تمامًا فى عطلة.. إنها رحلة رائعة. وبكل صراحة إنها رحلة العمر. وتوقفوا فى بانكوك. هذا هو المكان الذى عثرت عليهم فيه. وحادثتهم جميعًا، واحدًا بعد الآخر. وكلهم يرسل إليك أشواقه وحبه الشديد. وخصوصًا ماما.

(وقفة)

كلمتهم بالتليفون اللاسلكى. من الشاطئ للسفينة. فى كابينة الربان. ما أروع التجربة.

(وقفة)

قولى لى. هل.. تذكريننى؟

(تقف ديبورا وتسير إلى فراشها، بالحركة البطيئة.

(وببطء شديد ترقد فى الفراش.

(وتضطجع على الوسادة، وتغلق عينيها.

(تفتح عينيها وتنظر إلى پولين، وتستدعيها بإشارة

(تذهب پولين إلى السرير).

ديبورا: دعينى أنظر فى عينيك.

(تحدق بإمعان فى عينى پولين)

تقولين إذن إنك أختى؟

پولين: فعلاً.

ديبورا: إذن لقد تغيرت. تغيرت كثيرًا. تقدمت فى السِّنِّ... كثيرًا. ما الذى حدث لك؟

(تستدير وتخاطب هورنبى)

ماذا حدث لها؟ هل كانت صدمة مفاجئة؟ أعرف أن الصدمات تجعل المرء يتقدم فى السِّنِّ فى ليلة واحدة. قال بعضهم ذلك لى.

(تستدير وتخاطب پولين)

هل هذا ما حدث لك؟ هل مررت بصدمة جعلتك تتقدمين فى السِّنِّ فى ليلة واحدة.

پولين: لا بل أنت –

(پولين تنظر إلى هورنبى. ويرد هورنبى النظرة إليها دون اى تعبير على وجهه. تستدير پولين وتواجه ديبورا من جديد)

لا بل أنت – كنت تقفين وتحملين إناء به زهور فى يديك. وكنت توشكين أن تضعيه على المنضدة. ولكنك لم تضعيه. ظللت واقفة فى سكون، وإناء الزهور فى يديك، كأنما كنت... متجمدة. كنت أنا معك فى الغرفة ونظرت فى عينيك.

(وقفة)

وقلت "يا ديبى؟"

(وقفة)

ولكنك مكثت... ساكنة... تمامًا. لمستك وقلت "ديبى؟" كانت عيناك مفتوحتين. وكنت تحدقين فى الفراغ. ثم نظرت إلىّ فجأة فرأيتنى وابتسمت لى ووضعت الإناء على المنضدة.

(وقفة)

ولكننا عند انتهاء الغداء كنا جميعًا نضحك ونتكلم، وكان بابا يقول النكت ويجعلنا نضحك، وقلت أنت إنك لا تستطيعين

رؤيته بوضوح بسبب الزهور التى كانت فى منتصف المائدة حيث وَضَعْتِها أنت من قبل، فإذا بك تقفين وتحملين الإناء وتسيرين به نحو المنضدة الصغيرة بجانب النافذة، المنضدة المصنوعة من خشب الجوز، وكانت ماما تضحك، وحتى إستيل كانت تضحك، وفجأة نظرنا إليك فوجدناك قد توقفت. كنت واقفة تحملين الإناء عند المنضدة الصغيرة، وكنت توشكين أن تضعيه على المنضدة، وكانت ذراعك ممدودة نحوها، ولكنك توقفت.

(وقفة)

ذهبنا إليك. وكلمناك. ولمستك ماما. وخاطبتك.

(وقفة)

ثم حاول بابا أن يأخذ الإناء منك. ولم يستطع... أن ينتزعه من يديك. لم يستطع... أن يزحزحك عن المكان. كنت واقفة مثل... الرخام.

(وقفة)

كنت فى السادسة عشرة.

(تستدير ديبورا نحو هورنبى وتخاطبه)

ديبورا: لابد أنها عمة أو خالة لم تسبق لى رؤيتها، من ذوات النسب البعيد.

(**إلى پولين**) هل تركت لى مالاً فى وصيتك؟ إنى أحتاج إلى المال.

پولين: أنا پولين.

ديبورا: إن كنت حقًا پولين فقد زاد وزنك كثيرًا وفى وقت قصير جدًا. الواضح أنك لا تواظبين على دروس الباليه. يا إلهى! لقد ارتفع صدرك!

(تحدق ديبورا فى صدر پولين ثم تنظر فجأة إلى نفسها)

پولين: إننا نساء.

ديبورا: نساء؟

پولين: أنت امرأة كاملة النمو يا ديبورا.

ديبورا: (**إلى پولين**) وهل ستتزوج إستيل ذلك الغلام الأشقر من تاونلى ستريت؟

هورنبى: ديبورا! اسمعى ما يقال. أنت لا تسمعين.

ديبورا: لا أسمع ماذا؟

هورنبى: ما تقوله أختك.

ديبورا: (**إلى پولين**) هل أنت أختى؟

پولين: نعم، نعم.

ديبورا: من أين أتيت بهذا الصدر؟

پولين: أتى وحده.

(تنظر پولين إلى جسمها)

ديبورا: قد ازدادت نحافتى. ماذا ترين؟

پولين: نعم.

ديبورا: نعم. ازدادت نحافتى.

(وقفة)

سوف أجرى فى البحر وألقى بنفسى فى الأمواج. سأبحث وأنقب فى الماء هنا وهناك!

(وقفة)

هل نخرج هذا المساء للعشاء؟

(وقفة)

أين چاك؟ صامت كالعادة. لن يفيده هذا الخجل الزائد. وپولين لسانها مسنون سوف يجرحها. وإستيل ثرثارة طائشة. أعتقد أنه يجب أن تتزوج ذلك الولد الأشقر من تاونلى ستريت، وتستقر اليوم قبل فوات الوقت.

(وقفة)

پولين: أنا أرملة.

ديبورا: المرأة مجنونة.

هورنبى: لا! ليست مجنونة.

(وقفة)

كانت تأتى لزيارتك بانتظام... مدة طويلة.. وكانت تعانى بسببك. لم تَتَخَلَّ عنك يومًا ما. ولا أنا.

(وقفة)

أنا طبيبك منذ سنوات عديدة. هذه أختك. والدك فقد بصره. وإستيل ترعاه. لم تتزوج مطلقًا. ووالدتك توفيت.

(وقفة)

كنت أنا الذى أخذ الإناء من يدك. ورفعتك ووضعتك فوق السرير مثل الجثة الهامدة. كان البعض يريدون أن يدفنوك، ولكننى منعت ذلك. ولقد توليت تغذيتك والإشراف عليك طوال هذا الوقت كله.

(وقفة)

حقنتك حقنة معينة فأيْقَظْتُك. سوف تسألينني لماذا لم أحقنك بهذه الحقنة منذ تسعة وعشرين عامًا. وسوف أجيبك. لم يكن لدى الدواء الصحيح.

(وقفة)

وهكذا، كنت تعيشين فى فراغ، غائبة، لا تبالين. نحن الذين عانينا.

(وقفة)

تفهمين ذلك قطعًا.. لا شك. كنتِ فتاةً شديدة الذكاء. كل الآراء أكدت ذلك. لم يُصَبْ مُخُّك بأى ضرر. كل ما حدث هو أنه تَعَطَّلَ، أو اتخذ له سكنًا مؤقتًا فى... بقعة كأنها ألاسكا. ولكنه لم يكن خامدًا بالمعنى المفهوم، فلقد انْطَلَقْتِ تجوبين أراض بعيدة.. أراض أجنبية... غريبة كل الغرابة. كنت تتحركين طول الوقت. واستطعت أنا تحديد مسار رحلتك. أو بذلت ما فى وسعى لتحديده، فلم أسمح لك بالرحيل مطلقًا.

(صمت)

لم أدعك ترحلين مطلقًا.

(صمت)

لقد عشت معك.

(وقفة)

كانت أختك پولين فى الثانية عشرة عندما تركك الناس باعتبارك ميتة. وعندما بلغت العشرين تزوجتها أنا. إنها أرملة. لقد عشت أنا معك.

(صمت)

ديبورا: أريد أن أعود إلى البيت.

(وقفة)

أشعر بالبرد.

(تمسك بيد پولين)

هل اقترب عيد ميلادى؟ هل أحتفل بعيد ميلادى؟ وهل يحضر الجميع هذه الحفلة؟ هل يحضرون جميعًا؟ كل أصدقائنا؟ كم يكون عمرى عندها؟

پولين: نعم. سنجهز حفلة عيد ميلادك. وسيحضرها الجميع. كل أفراد أسرتك. وجميع أصدقائك القدامى. وسوف نأتيك بهدايا. وكلها ملفوفة فى ورق خاص... ورق جميل بالغ الروعة.

ديبورا: أى هدايا؟

پولين: لا! لن نقول لك. لن نخبرك بذلك. فالهدايا سر.

(وقفة)

فكرى فى الموضوع. تصورى الفرحة... فرحة فتح الهدايا، وفك الورق من حولها، وإخراج هداياك والنظر إليها.

ديبـورا: وهل أحتفظ بها؟

پولـين: طبعًا تحتفظين بها. إنها هداياك. إنها من أجلك ولك أنت... فقط.

ديبـورا: قد تضيع منى.

پولـين: لا لا! سوف نضعها كلها حولك فى غرفة النوم. وسنحرص على ألا يلمسها أحد. لن يمسها أحد. وسوف نقبلك ونقول لك تصبحين على خير، وعندما تنهضين فى الصباح تجدين هداياك...

(وقفة)

ديبـورا: لا أريد أن أفقدها.

پولـين: بل لن تضيع. أبدًا.

(وقفة)

وسوف نغنى من أجلك. أى أغنية تريدين؟

ديبـورا: ماذا؟

پولـين: سوف نغنى لك 'سنة حلوة يا جميل'.

(وقفة)

ديبـورا: ماذا كنت أريد أن أقول؟

(تبدأ النقر على خدها كأنما تنفض عنه شيئًا علق به)

ما هذا؟ عجيبة! لا لا ! غريبة!

(وقفة)

عجيبة!

(تسرع نقراتها على خدها)

نعم! أظن أنهم يقتربون الآن. يقتربون. ويحركون الجدران نحوى وحولى! نعم!

(تحنى رأسها، وتسرع نقراتها، وقد أصبحت أصابعها تتحرك فى كل بقعة فى وجهها)

أوه!.. محال!... أوووه! لا! لا لا!

(فى خلال الحديث التالى يحدودب جسدها)

أخرجونى! كفوا عن هذا!! أخرجونى! كفوا! كفوا ! كفوا! لا تغلقوا المكان بهذه الجدران حولى! لا تغلقوه حولى. لقد ضاق المكان، ضاق ضاق.

شىء يلهث. شىء يلهث. لا أستطيع أن أرى. آه! لقد انطفأ النور. النور يتلاشى إنهم يغلقون المحل. إنهم يحبسون وجهى. سلاسل وأقفال. يحبسوننى بالمزلاج. رائحة كريهة. هذه الرائحة! آه يا ربى! ياللعجب! ياللغرابة! إننى صغيرة جدًا. إنها كماشة. أنا فى كماشة. إنها فى قفاى. آه. التصقت جفونى. لا أستطيع أن أرى إلا ظل طرف

أنفى. ظل طرف أنفى. الجفون ملتصقة.

(تتوقف فجأة عن النقر، وتجلس ساكنة. يستقيم جسدها. ترفع بصرها. تنظر إلى أصابعها وتفحصها)

لا شىء.

(صمت)

(تتكلم بهدوء، وهى ساكنة تماماً)

هل تسمع صوت قطرات مياه؟

(وقفة)

أسمع نقر القطرات. لم يغلق أحدهم الصنبور.

(وقفة)

سأقول لك ما فى الأمر. سلسلة شاسعة من القاعات. داخلها نوافذ هائلة تتخفى فى صورة جدران. والنوافذ مرايا، كما تعلم، وهكذا فإن كل مرآة تعكس ما فى المرآة الأخرى. إلى الأبد وبلا نهاية.

(وقفة)

لا تتصور مدى هذا الصمت. الصمت عميق جداً حتى أننى أستطيع أن أسمع عيونى وهى تتحرك.

(صمت)

إننى راقدة فى الفراش. والناس ينحنون فوقى، ويكلموننى. أريد أن أرحب بهم، أن أحادثهم، أن أسألهم بعض الأسئلة. ولكنك لن تستطيع ذلك إذا كنت فى قاعة شاسعة من الزجاج، وقطرات الماء تسقط من الصنبور.

(صمت)

تنظر إلى پولين

لابد أننى أصبحت عجوزًا. ترى ما شكلى. لكن لا يهم. والحق أننى لا أنتوى النظر فى المرآة.

(وقفة)

لا.

(تنظر إلى هورنبى)

تقول إننى كنت نائمة. تقول إننى صحوت الآن. تقول إننى صحوت من بين الموتى. تقول إننى لم أكن أحلم آنذاك وإننى أحلم الآن. تقول إننى كنت دائمًا على قيد الحياة وأننى حية الآن. تقول إننى امرأة.

(تنظر إلى پولين)

إنها أرملة. لم تعد تذهب الآن إلى دروس

الباليه. ماما وبابا وإستيل فى رحلة بالمركب حول العالم. وتوقفوا فى بانكوك. سوف يحين عيد ميلادى قريبًا. أظن أننى أحافظ على التناسب فى نظرتى إلى الأحوال.

(وقفة)

شكرًا.

محطة ڤكتوريا

قدمت مسرحية **محطة فكتوريا** لأول مرة على المسرح، فى إطار عرض ثلاثى بعنوان **أماكن أخرى**، فى المسرح القومى البريطانى بلندن يوم ١٤ أكتوبر ١٩٨٢، وكان الممثلون:

المدير	پول روجرز
السائق	مارتن چارفيس
إخراج	پيتر هول

ثم قدمت بعد ذلك مع مسرحية **كأنها الاسكا** و**شراب قبل الرحيل** فى مسرح دتشيز بلندن يوم ٧ مارس ١٩٨٥، وكان الممثلون

المدير	كولين بليكلى
السائق	روچر دافيدسون
إخراج	كينيث آيفز

(يضاء مكتب حيث يجلس المدير أمام ميكروفون)

المديـر: ٢٧٤؟ أين أنت؟

(تضاء بقعة فى المسرح حيث يجلس سائق فى سيارة)

المديـر: ٢٧٤؟ أين أنت؟

(وقفة)

السائق: ألو؟

المديـر: ٢٧٤؟

السائق: ألو؟

المديـر: هل أنت ٢٧٤؟

السائق: نعم.

المديـر: أين أنت؟

السائق: ماذا؟

(وقفة)

المديـر: أنا أتكلم مع ٢٧٤؟ صح؟

السائق: نعم. هو أنا. أنا ٢٧٤. من أنت؟

المديـر: من أنا؟

السائق: نعم!

المديـر: ومن تظنه أنا؟ أنا المكتب الذى تعمل فيه.

السائق: طبعًا.

المديـر: أين أنت؟

السائق: أتجول بالسيارة.

المديـر: ماذا تعنى؟

(وقفة)

اسمع يا بنى. لدىَّ مهمة لك. إن كنت فى المنطقة التى أظنك فيها. أين أنت؟

السائق: أتجول بالسيارة فحسب.

المديـر: لا تتجول. كف عن التجوال. لم يطلب منك أحد أن تتجول. ولماذا تتجول أصلاً؟

(وقفة)

٢٧٤؟

السائق: ألو! نعم؟ أنا ٢٧٤!

المديـر: أريدك أن تذهب إلى محطة ڤكتوريا. أريد منك توصيل زبون قادم من بولونيا . هذا ما أريدك أن تفعله. فاهم؟ السؤال الذى أريد أن أسألك إياه الآن هو: أين أنت؟ ولا تقل لى إنك تتجول وتطوف فقط. قل لى فقط إن كنت قريبًا من محطة ڤكتوريا.

السائق: ماذا ڤكتوريا؟

(وقفة)

المديــر: محطة فكتوريا.

(وقفة)

هل يمكنك مساعدتى فى هذا؟ هل تستطيع أن تقدم لى العون فى هذا؟

(وقفة)

الواقع يا ٢٧٤ أننى لم أجد أحدًا آخر من رجالى فى المنطقة، فاهم؟ ليس عندى سواك فى المنطقة. على ما أظن. هل تفهمنى؟

السائق: أفهمك نعم.

المديــر: وهذه توصيلة ممتازة يا ٢٧٤، فهو يريدك توصيله إلى كاكفيلد.

السائق: ماذا؟

المديــر: يريدك أن تأخذه إلى كاكفيلد. سيأتى بالقطار القادم من بولونيا ويصل فى العاشرة و٢٢ دقيقة. الأوروبى المخصوص. والرجل اسمه ماكرونى. إنه ضئيل الحجم وأعرج. وأنا أعرفه من سنين. سوف تجده فى انتظارك تحت ساعة المحطة. وسوف تعرفه بقبعته. ستكون على رأسه قبعة فيها ريشة ويحمل فى يده قصبة صيد السمك. يا ٢٧٤؟

السائق: ألو؟

المديــر: هل تسمعنى؟

السائق: نعم.

(وقفة)

المديــر: ماذا تفعل؟

السائق: لا أفعل أى شىء.

المديــر: وكيف حال السيارة؟ فى حالة جيدة؟

السائق: نعم.

المديــر: هل يعاكس المحرك فى التشغيل؟

السائق: لا.

المديــر: إذن فأنت تجلس فى سيارة قديرة؟

السائق: أجلس فيها، نعم.

المديــر: هل أنت فى مقعد القيادة؟

(وقفة)

هل تفهم ما أعنى؟

(وقفة)

هل أمامك عجلة قيادة؟

(وقفة)

لأنه ليس أمامى عجلة قيادة يا ٢٧٤. كل ما أفعله هو التحدث فى هذه الآلة، محاولاً

إضفاء معنى ما على حياتنا. هذه هي وظيفتي. وليحفظ لي الله هذا العمل. لقد طلب مني أن أقوم بهذا العمل شخصيًا. فأنا الراهب المحليٌّ لك يا ٢٧٤. أنا راهب تفهمني؟ أحيا حياة مقيدة. ليس أمامي صمام اختناق وذراع نقل السرعات. وليس لديَّ نظام تبريد وأربع عجلات. ولا أجلس هنا ولديّ مرايا على الرفارف أو كُريك في الشنطة الخلفية. وإذا كان لَدَيَّ كريك في الشنطة لغرسته في بطنك.

(وقفة)

اسمع يا ٢٧٤. لدي مبررات قوية للاعتقاد بأنك في سيارة ماركة فورد كورتينا. أود بشدة أن تذهب إلى محطة ڤكتوريا. وتدخلها. معنى هذا أنني لا أريدك أن تتمشى على قدميك هناك. بل أريدك أن تدخلها بالسيارة. مفهوم.

السائق: كل ما تقوله صحيح. هذه فورد كورتينا.

المديـر: جميل. هذا صحيح. وأنت تجلس فيها أثناء هذه المحادثة، صح؟

السائق: هذا صحيح.

المديـر: في أي مكان؟

السائق: بجوار منتزه عام.

المديـر: بجوار منتزه عام؟

السائق: نعم.

المديـر: أى منتزه عام ؟

السائق: منتزه عام مظلم.

المديـر: ولماذا مظلم؟

(وقفة)

السائق: ليس هذا سؤالاً سهلاً.

(وقفة)

المديـر: ليس سهلاً؟

السائق: لا.

(وقفة)

المديـر: هل تذكر ذلك الزبون الذى كنت أحدثك عنه؟ الذى سوف يصل إلى محطة فكتوريا؟ إنه يحرص بشدة على أن توصله إلى كاكفيلد. لديه عمة عجوز هناك. ولدى إحساس غريب بأنها سوف تجعله يرث كل ما نهبته من الدنيا. وهو ذاهب لتقديم فرائض الولاء لها. وهو فى حالة نفسية طيبة، فإذا أحسنت التصرف فسوف تغنم. فاهم؟

(وقفة)

٢٧٤؟

السائق: نعم؟ أنا هنا.

المديـر: اذهب إلى محطة فكتوريا.

السائق: لا أعرفها.

المديـر: لا تعرفها؟

السائق: لا. ما هى؟

(صمت)

المديـر: إنها محطة يا ٢٧٤.

(وقفة)

ألم تسمع بها؟

السائق: لا! أبدًا. ما نوع ذلك المكان؟

(وقفة)

المديـر: لم تسمع فى حياتك عن محطة فكتوريا؟

السائق: إطلاقًا. لا.

المديـر: إنها محطة مشهورة.

السائق: بصراحة لا أدرى ما كنت ولا أزال أفعله طوال هذه السنين.

المديـر: وماذا كنت تفعل طوال هذه السنين؟

السائق: بصراحة لا أعرف.

(وقفة)

المديــر: لا بـأس يـا ٢٧٤. احضـر إلـى المكتب فـى الصباح. يا ١٣٥؟ أين أنت؟ ١٣٥؟ أين أنت؟

السائق: لا تتركنى.

المديــر: ماذا؟ من هذا؟

السائق: إنه أنا. ٢٧٤. أرجوك. لا تتركنى.

المديــر: ١٣٥؟ أين أنت؟

السائق: اقطع كل علاقة مع ١٣٥، فليس الرجل الذى تريده. لسوف يدخلك فى حارات مسدودة بـالعشـرات. كلهم سيفعلـون هذا بك. لا تتركنى. أنا الرجل الذى تطلبه. أنا الوحيد الذى تستطيع الثقة فيه.

المديــر: هل أعرفك يا ٢٧٤؟ هل تقابلنا؟

(وقفة)

يـعنـى! ما ألطف أن أقابلك فى الصباح! إننى أتطلع حقًا إلى ذلك. سأكون جالسًا هنا مع قطتى ذات الأذيال التسعة يا بنى. هل تعرف ما سأفعل بها؟ سوف أربطك بعد نزع ثيابك إلى منضدة جزار، وسوف أجلدك حتى تموت وأظل أجلدك حتى تصل إلى كريستال پالاس.

السائق: هذا مكانى الآن! كنت أعرف أننى أعرف

المكان!

(وقفة)

وأنا أجلس بجوار منتزة صغير مظلم تحت كريستال پالاس. أستطيع أن أرى القصر. يبدو ظلاً وخلفه السماء. إنه مبنى رائع، ألا ترى أنت ذلك؟

(وقفة)

زوجتى فى الفراش. ربما نامت. وعندى ابنة صغيرة.

المديــر: آه! عندك ابنة صغيرة؟

(وقفة)

السائق: نعم. أظن أنها كذلك.

المديــر: احضر إلى المكتب فى التاسعة صباحًا. ١٣٥؟ أين أنت؟ فى أى داهية ذهب ١٣٥؟ ٢٤٦؟ ١٧٨، ١٠١؟ هل يساعدنى أحد؟ أين ذهب الجميع؟ لدىَّ مشوار مفيد فى كاكفيلد. هل يسمعنى أحد؟

السائق: أنا أسمعك.

المديــر: من هذا؟

السائق: ٢٧٤. هنا. أنتظر. ماذا تريدنى أن أفعل؟

المديــر: تريد أن تعرف ماذا أريدك أن تفعل؟

السائق: بالمناسبة، نسيت أن أخبرك بشىء.

المديـر: ماذا؟

السائق: لدى راء فاء سين!

المديـر: لديك راء فاء سين؟

السائق: نعم. اختصار عبارة راكب فى السيارة!

المديـر: أعرف معنى المختصر يا ٢٧٤، معناه أن لديك راكبًا فى السيارة!

السائق: صحيح.

المديـر: لديك راكب فى السيارة ويجلس بجوار منتزه عام؟

السائق: صحيح.

المديـر: هل حجزت أنا هذا المشوار؟

السائق: لا، لا أعتقد أن لك دخلاً بالموضوع.

المديـر: إذن أين يريد أن يذهب؟

السائق: لا يريد أن يذهب إلى أى مكان. تجولنا فى السيارة قليلاً فقط ثم أتينا لنستريح.

المديـر: فى كريستال پالاس؟

السائق: ليس داخل قصر كريستال پالاس.

المديـر: إذن لست فى القصر؟ لست فى كريستال پالاس؟

السائق: لا.. أعنى لست فى داخله.

المديــر: أعتقد أنك ستجد أن كريستال پالاس قد احترق من سنين يا بنى. احترق فى أثناء الحريق العظيم الذى اجتاح لندن.

(وقفة)

السائق: احترق؟

المديــر: ٢٧٤؟

السائق: نعم. أنا هنا.

المديــر: أنزل الراكب. أنزله فى المكان الذى اختاره وانطلق إلى محطة ڤكتوريا. افعل هذا وإلا حطمتك عظمة عظمة. سأمتصك وأزفرك فى فقاعات صغيرة. وسوف ألوك معدتك بأسنانى. وسأنتف كل شعرة فى جسمك. وسينتهى الأمر بأن تشبه أداة تنظيف الغليون. فاهم؟

(وقفة)

٢٧٤؟

(وقفة)

بدأت تشغل ذهنى. أظن أننى سأموت. أنا وحدى فى هذا المكتب البارد التعس الملعون ولا أحد يحبنى. اسمع يا صاحب الوجه المقرف.

السائق: نعم؟

(وقفة)

المديـر: ١٣٥؟ ١٣٥؟ أين أنت؟

السائق: لا تتعامل قط مع ١٣٥. كلهم من مصاصى الدماء. أنا الوحيد الذى تستطيع الوثوق به.

(وقفة)

المديـر: هل تعرف ما كنت أحلم بفعله دائمًا؟ كنت دائمًا أحلم بقضاء عطلة فى بربادوس ذات الشمس المشرقة. وأفكر فى القيام بهذه العطلة فى آخر هذا العام. يا ٢٧٤. وأريدك أن تأتى معى. إلى بربادوس. أنا وأنت فقط. سنغوص ونتنفس بقصبة. ولنا أن نسبح معًا فى البحر الكاريبى الأزرق.

(وقفة)

وأما الآن، فلماذا لا تأتى إلى المكتب وسأصنع لك قدحًا جميلاً من الشاى؟ يمكنك أن تحكى لى عن نشأتك وعن طموحاتك وآمالك. ولك أن تخبرنى بهواياتك الطريفة وأوقات فراغك. تعال الآن وتناول قدحًا جميلاً من الشاى يا ٢٧٤.

السائق: كان بودى ذلك ولكن لدىّ راكبًا فى السيارة.

المديـر: دعنى أحادث هذا الراكب. دعنى أحادثه.

السائق: لا أستطيع. فهى نائمة على المقعد الخلفى.

المديـر: نائمة؟ هى؟

السائق: هل أقول لك سرا؟

المديـر: تفضل.

السائق: أظن أننى وقعت فى شباك الحب. لأول مرة فى حياتى.

المديـر: من الذى وقعت معها فى شباك الحب؟

السائق: هذه الفتاة على المقعد الخلفى. أعتقد أننى سوف أبقيها معى إلى آخر عمرى. سأظل معها فى هذه السيارة بقية عمرى. سأتزوجها فى هذه السيارة. وسوف نموت معًا فى هذه السيارة.

(وقفة)

المديـر: إذن فقد وجدت الحب الصادق أخيرًا يا ٢٧٤؟

السائق: نعم. وجدت الحب الصادق أخيرًا.

المديـر: إذن فأنت الآن رجل سعيد؟

السائق: سعيد جدًا. لم أعرف من قبل مثل هذه السعادة.

المديــر: إذن أود أن أكون أول من يهنئك يا ٢٧٤. أود أن أقدم لك خالص تهانئى.

السائق: شكرًا جزيلاً.

المديــر: العفو. ألا تظن أن علىّ أن أسجل فى مفكرتى تاريخ زفافك الذهبى حتى لا أنسى؟ سأحضر معى بعض الأصدقاء حتى يشربوا نخبك. نعم. سأحضر معى بعض الأصدقاء. مأكولات خفيفة وبعض الأغانى.

(وقفة)

٢٧٤؟

(وقفة)

السائق: ألو. نعم. هذا أنا.

المديــر: اسمع. لقد فكرت فى الموضوع، وقررت أن ما أود أن أفعله الآن هو أن آتى إليك، وأصافحك فورًا. سوف أغلق هذا المكتب الصغير، وآخذ سيارتى القديمة وآتى إليك حتى أراك، وأصافحك. موافق؟

السائق: جميل. ولكن ماذا يكون من أمر ذلك الرجل الذى يصل بالقطار إلى محطة فكتوريا - فى الساعة ١٠,٢٢ من بولونيا؟

المديــر: يستطيع أن يلقى نفسه فى بالوعة.

السائق: فهمت.

المديـر: لا! أود أن أقابل صديقتك، فاهم. ولنا أن نحتفل احتفالاً رائعًا. ألا يمكنك ذلك؟ وإذن فما عليك إلا أن تظل فى مكانك. موافق؟

(وقفة)

موافق؟

(وقفة)

٢٧٤ ؟

السائق: نعم؟

المديـر: لا تتحرك. إبق فى مكانك تمامًا. سوف ألحق بك حالاً.

السائق: لا.. لن أتحرك.

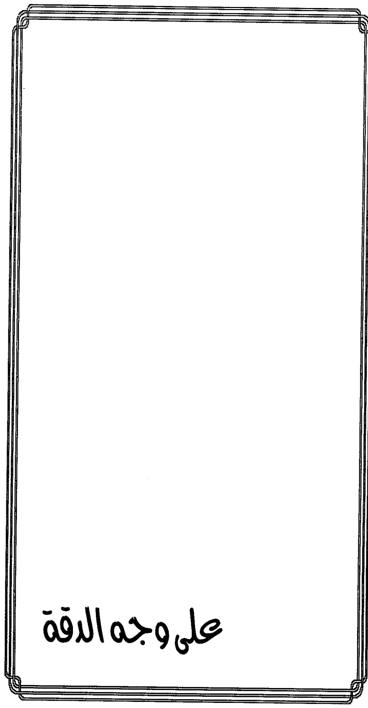
(صمت)

سأظل هنا.

(الضوء ينطفئ فى المكتب

السائق يجلس ساكنًا.

الضوء ينطفئ فى السيارة)


على وجه الدقة

قدمت مسرحية **على وجه الدقة** لأول مرة فى مسرح أپوللو، لندن، يوم ١٨ ديسمبر ١٩٨٣. وكان الممثلون:

ستيڤن	بارى فوستر
روچر	مارتن چارڤيس
إخراج	هارولد پنتر

(رجلان يجلسان إلى منضدة عليها أقداح الشراب)

(صمت)

ستيفن: أعنى، ألم نقل ذلك مرارًا وتكرارًا؟

روجــر: قلناه ولا شك.

ستيفن: مرارًا وتكرارًا. عشرون مليونًا. هذا ما قلناه. مرارًا وتكرارًا. إنه رقم تسانده الحقائق. فلقد درسنا الموضوع جيدًا. عشرون مليونًا حقيقة. وعندما يقول هؤلاء ثلاثين فإنهم بصراحة يشوهون الحقائق.

روجــر: فظيع!

ستيفن: تمام، أعنى، من الذى أدراهم؟

روجــر: تمام.

ستيفن: لقد قمنا بالتفكير.

روجــر: تمام.

ستيفن: هذا هو العمل الذى نتقاضى عليه الأجر.

روجــر: وهو أجر باهظ أيضًا.

ستيفن: تمام. الأجر المجزى للأذهان النيِّرة.

(يشربان)

ثلاثون مليونًا! أعنى...!

روجــر: تمام.

ستيفن: دعني أقول لك: لن أصبر ولن يصبر رؤسائي بعد اليوم على هذا. إن هؤلاء الأشخاص يا روجر... هؤلاء الأشخاص يخدعون الجمهور فعلاً وعن عمد. أترى ما أقصده؟

روجــر: سأصُفُّ أولاد الحرام عند الجدار وأقتلهم رميًا بالرصاص.

ستيفن: في الواقع، انتهيت من تشكيل لجنة لمناقشة هذه المسألة نفسها.

روجــر: حقًا؟ أحسنت!

(يشربان)

وإن كنت في الواقع... سمعت أنهم يتحدثون عن أربعين مليونًا.

ستيفن: ماذا!؟

روجــر: وبعضهم... قد تمادى كثيرًا.

ستيفن: ماذا تعني؟

روجــر: أقصد... يعني... خمسون... ستون... سبعون...

ستيفن: ولكن هذا عدد السكان كلهم تقريبًا!

روجــر: أعرف.

ستيفن: شيء مرعب.

روچــر: صفاقة حقيرة يا ستيفن.. أليست صفاقة؟

ستيفن: بل أكثر من صفاقة حقيرة يا روچر.

روچــر: فعلاً.

(وقفة)

ستيفن: هل تعرف ما سوف أوصى بأن نفعله بهؤلاء؟

روچــر: ماذا؟

ستيفن: سوف أوصى بشنقهم وإخراج أحشائهم وتقطيعهم أربعة أجزاء. أريد أن أرى لون أحشائهم.

روچــر: نفس لون العلم الأحمر يا صديقى.

ستيفن: تمام.

(يشربان)

كما ترى... يزيد من بشاعة هذه المسألة كلها... أن مواطنى هذا البلد يؤيدوننا. وهم على استعداد لمساندتنا على أساس العشرين مليونًا. وهم راضون كل الرضا بذلك! وما الذى يواجهونه من هؤلاء الأوغاد؟ محاولة عامدة لتخريب وتقويض أمنهم. وعقيدتهم.

(يشرب روچر ثم ينظر إلى ستيفن)

روچــر: أعطنى اثنين آخرين يا ستيفن.

(ستيفن يحدق فيه)

ستيفن: اثنين آخرين؟

روچـــر: مليونين آخرين. وسوف أشترى لك شرابًا آخر. مليونان آخران فى مقابل شراب آخر.

ستيفن: (ببطء) لا لا يا روچر. عشرون مليونًا. فقط.

روچـــر: تعنى على وجه الدقة؟

ستيفن: أعنى فقط. على وجه الدقة.

(وقفة)

أريدك أن تقبل هذا الرقم.

(وقفة)

اقبل الرقم.

(يحدقان فى بعضهما البعض)

روچـــر: عشرون مليونًا فقط، وعلى وجه الدقة؟

ستيفن: على وجه الدقة.

وقت الحفلة

قدمت فرقة مسرح ألميدا مسرحية **وقت الحفلة** لأول مرة يوم ٣١ أكتوبر ١٩٩١ على مسرح ألميدا بلندن.

وكان الممثلون هم:

تيرى	رجل فى الأربعين	پيتر هاويت
جاڤن	رجل فى الخمسينيات	بارى فوستر
دستى	امرأة فى العشرينيات	كورديليا روش
ميليسا	امرأة فى السبعين	دوروثى توتن
ليز	امرأة فى الثلاثينيات	تيسى نيكولز
شارلوت	امرأة فى الثلاثينيات	نيكولا باجيت
فريد	رجل فى الأربعينيات	روجر لويد پاك
دجلاس	رجل فى الخمسين	جون جرينچر
چيمى	يافع	هارى بيرتون
إخراج	هارولد پنتر	
ديكور	مارك طومسون	

شقة جافن

غرفة كبيرة. أرائك وكراسى وثيرة إلخ. البعض يجلس والبعض يقف. نادل يحمل صينية عليها أقداح شراب.

بابان. باب منهما لا يستعمل قط، وهو نصف مفتوح، وعليه ضوء خافت.

يقف جافن وتيرى فى مقدمة المسرح. ويجلس الآخرون فى الضوء الخابى يشربون.

تسمع موسيقى الحفلة بصورة متقطعة على امتداد المسرحية.

تيرى: أؤكد لك، أن به كل شىء.

جافن: حقًا؟

تيرى: قطعًا. الرقى الحقيقى.

جافن: فعلاً؟

تيرى: الرقى الحقيقى. أعنى، ما أريد أن أقول هو أنك تلعب بعض التنس، أو تقضى وقتًا جميلاً فى السباحة، كما إن لديهم هناك مشربًا فى الداخل.

جافن: أين؟

تيرى: بجوار حمام السباحة. لك أن تطلب كوبًا من عصير الفاكهة فورًا، بلا تكلفة إضافية، ثم يقدمون لك تلك الفوطة الساخنة الرائعة

جافن: الساخنة؟

تيـرى: رائعة! وأنا أعنى الساخنة. لست أسخر.

جافن: مثل الحلاق.

تيـرى: الحلاق؟

جافن: أقصد فى دكان الحلاق. عندما كنت صبيًا.

تيـرى: حقا؟

(وقفة)

ماذا تعنى؟

جافن: كان الحلاق يضع فوطة ساخنة على وجهك، فاهم؟ على أنفك وعينيك. لقد جربتها آلاف المرات. كانت تزيل كل البثرات، كل البثرات فى الوجه.

تيـرى: البثرات؟

جافن: كانت تحرقها. لأن الفوطة كانت ساخنة إلى أقصى حد يتحمله الفرد. وكان الحلاق يقول ساخنة إلى الحد الكافى يا سيدى؟ كانت تحرق كل البثرات فتنظف بشرتك.

(وقفة)

أنا مولود فى غرب انجلترة كما تعرف، وإذن فربما لم ينطبق ما أقول إلا على دكاكين الحلاقين فى المناطق الغربية.

ولكننى واثق أن الفوطة الساخنة كانت تستخدم فى دكاكين الحلاقين فى طول البلاد وعرضها فى تلك الأيام. نعم. أعتقد أن ذلك كان معمولاً به فى كل مكان فى تلك الأيام.

تيرى: حقا! أنا واثق من ذلك. واثق من ذلك. ولكن لا! الفوطة التى أتحدث عنها بشكير حمام ضخم، فوطة للجسم كله، وكلامى ينحصر فى الراحة الخالصة، هذا هو ما أقوله لك، فالمكان يتميز بالرقى الحقيقى، وبه كل شىء. ولكن قائمة الانتظار طويلة جدًا، فى طول الـ - أقصد أنه لابد أن يزكيك أحد، ويؤيد التزكية غيره، وبعدها عليهم أن يدرسوا حالتك، فهم لا يسمحون لأى صعلوك حقير بالاشتراك، ما الذى يرغمهم؟

جافن: عين الصواب.

تيرى: ولكن، بطبيعة الحال، لا شك أنهم سيرحبون ترحيبًا حارًا بشخص مثلك، باعتباره عضوًا فخريًا.

جافن: ما أكرمهم!

(تدخل دَستى من الباب وتنضم إليهما)

دَسْتى: هل سمعتم بما حدث لچيمى؟ ماذا حدث لچيمى؟

جاڤن: لم يحدث شىء.

دَسْتى: لم يحدث شىء؟

جاڤن: لا أحد يناقش هذا. لا أحد يناقشه يا حبيبتى. هل تفهمين؟ لم يحدث شىء لچيمى. وإذا لم تسمعى الكلام فسوف أضربك.

دَسْتى: ما الذى يحدث؟

تيرى: كلميه عن النادى الجديد. كنت أحدثه لتوى عن النادى. إنها عضوة.

جاڤن: ما شأنه؟

دَسْتى: إنه جميل. فيه كل شىء. جميل. والإضاءة رائعة. أليست رائعة؟ وهل حدثته عن الكُوَى؟

تيرى: دعنى أشرح.. فيه بار.. وفى البار فتحات مغطاة بالزجاج تطل منها على ما يجرى تحت سطح الماء. وكل فتحة تسمى كُوَّة!

دَسْتى: وهكذا ترى الناس يسبحون نحوك وأنت تتناول الشراب.

تيرى: فتيات جميلات.

دَسْتى: ورجال.

تيـرى: الغالبية فتيات.

دَسْتى: هل حدثته عن الطعام؟

تيـرى: طبق الكانلُّونى رائع.

دَسْتى: درجة أولى. الطعام فعلاً درجة أولى.

تيـرى: وهم يقدمون حتى 'الكبدة' المقطعة.

جافن: لا يمكن أن تقول إن هذا طبق محلى.

(تدخل ميليسا من الباب وتنضم إليهم)

ميليسا: ما هذا الذى يحدث فى الخارج؟ لكأنما انتشر الطاعون!

تيـرى: ماذا تعنين؟

ميليسا: المدينة ميتة. لا يوجد أحد فى الشوارع، ولن تستطيع أن ترى أحدًا، إلا بعض الجنود... واضطر سائق سيارتى إلى الوقوف عند... كما تعرف... ما اسمها؟... نقطة تفتيش. واضطررنا أن نقول له من نحن... كانت فى الواقع مسألة تافهة...

جافن: لا ! أقصد أن كل ما حدث هو بعض الـ... كما تعرفين...

تيـرى: لا شىء هناك. هل أبدأ بالتعريف؟ هذا جافن هوايت، صاحب الحفلة. وهذه الليدى ميليسا.

جافن: يسعدنى جداً حضورك.

تيـرى: ماذا تشربين؟

(يقترب النادل)

تفضلى قدحًا من النبيذ

(يقدم القدح لميليسا)

دَسْتى: دائمًا أسمع هذه الأشياء. لا أدرى ما أصدقه منها.

ميليسا: **(إلى جافن)** حفلة رائعة.

تيـرى: **(إلى دَسْتى)** ماذا قُلْتِ؟

دَسْتى: قلت لا أدرى ماذا أصدق.

تيـرى: لست مضطرة إلى تصديق أى شىء. بل عليك ألا تتكلمى ولا تشغلى نفسك بأمر سواك. كم مرة ذكرت لك ذلك؟ عندما تأتين إلى حفلة بهيجة مثل هذه الحفلة، كل ما عليك فعله هو الصمت والاستمتاع بكرم الضيافة، وعدم الانشغال بأمور غيرك. كم مرة أخرى تحتاجين فيها إلى تكرار هذا؟ دائمًا تسمعين هذه الأشياء! دائمًا تسمعين كل هذه الأشياء التى ينشرها السخفاء عن بعضهم البعض. ما علاقة ذلك بك أنت؟

(تضاء البقعة التى تجلس فيها ليز وشارلوت على أريكة)

ليـــز: فى غاية الجمال. الفم، فى الواقع. والعينان بطبيعة الحال.

شارلوت: نعم.

ليـــز: ناهيكِ بيديه. والحق أننى كان يمكن أن أقتل -

شارلوت: أفهم أن -

ليـــز: ولكن تلك الكلبة كانت تضع رجليها فوقه.

شارلوت: أعرف.

ليـــز: تصورت أنها سوف تسحقه بثقلها وتقتله.

شارلوت: غير معقول!

ليـــز: وكانت جونلتها مرفوعة إلى رقبتها - هل شاهدتها؟

شارلوت: بالغة الصفاقة -

ليـــز: وسرعان ما بدأت تجره جَرًّا فوق السُّلَّم.

شارلوت: رأيت ذلك.

ليـــز: ولكنه أثناء الصعود - هل تعرفين ما فعله؟

شارلوت: ماذا؟

ليـــز: نظر إلىَّ أنا.

شارلوت: حقًا؟

ليـــز: أقسم! فبينما كانت تجره نظر خلفه! نظر خلفه وأقسم، إلىَّ أنا، مثل غزال جريح، ولن أنسى ما عشت ذلك، لن أنسى تلك النظرة أبدًا.

شارلوت: ما أجمل ذلك.

ليـــز: لو استطعت لَذَبَحتُها، تلك العاهرة الشبقة.

شارلوت: نعم ولكن انظرى ما حدث. تأملى الجانب الجميل من المسألة. لأن الأمر كان بالنسبة لك هو الحب، الوقوع فى شباك الحب. هذا ما حدث، صحيح؟ لقد وقعت فى الحب!

ليـــز: فعلاً. أنت على حق. وقعت فى الحب، وأنا الآن أحب. لم أذق النوم طول الليل، فأنا أحب.

شارلوت: كم مرة يحدث ذلك؟ هذه هى القضية! كم مرة يحدث هذا حقًا؟ كم مرة يجرب أى شخص مثل ذلك الأمر؟

ليـــز: نعم. أنت على حق. هذا هو ما حدث لى. هذا هو الذى يحدث - لى أنا!

شارلوت: وهذا سبب آلامك المُبَرِّحَة.

ليـــز: نعم! لأن تلك اللعوب ذات الصدر الضخم -

شارلوت: اغتصبت الرجل الذى تحبينه.

ليـــز: نعم. اغتصبته! هـذا هو ما فعلته. اغتصبت حبيبى.

(تضاء البقعة حيث فريد ودجلاس يشربان)

فـــريد: لابد أن نجعله ينجح.

دجلاس: ما هو؟

فـــريد: البلد.

(وقفة)

دجلاس: ولكنك أثرت عاصفة من التصفيق بذلك يا فريد.

فـــريد: ولكن هـذا هو المهم. هـذا هو المهم. أليس مهما؟

دجلاس: بل هـو مهم. مهم. ولابد أن أقول إنه مهم. لابد من وضع حد لكل ذلك الهراء.

فـــريد: هل تعنى ذلك؟

دجلاس: أعنى ذلك قطعًا.

فـــريد: يثير إعجابى الرجال من أمثالك.

دجلاس: وكذلك أنا.

(فريد يشد قبضته)

فـــريد: قليلاً من هذا!

(دجلاس يشد قبضته)

دجلاس: قليلاً من هذا!

(وقفة)

فـــريد: وكيف تسير الأمور الليلة؟

دجلاس: بانضباط مثل الساعة. اسمع. دعنى أخبرك بشىء. إننا نريد السلام. إننا نريد السلام وسوف نحققه.

فـــريد: صحيح تمامًا.

دجلاس: نريد السلام وسوف نناله. ولكننا نريد أن يكون ذلك السلام صلبًا كحديد الزهر. لا فجوات فيه ولا ثقوب. حديد الزهر. مشدود مثل جلد الطبل. هذا هو نوع السلام الذى نريده، وهذا هو نوع السلام الذى سوف نحصل عليه. سلام كحديد الزهر.

(يشد قبضته)

مثل هذا.

فـــريد: عارف؟ أنا أُعجب بالرجال من أمثالك.

دجلاس: وأنا كذلك.

(تضاء البقعة حيث ميليسا ودَسْتى وتيرى وجافن)

ميليسا: (إلى دَستى) ما أكرم قولك هذا.

دَستى: ولكن قوامك رائع فعلاً. بكل صدق. أليس قوامها رائعًا.

تيرى: أنا أعرف هذه السيدة منذ سنوات. صحيح؟ كم عدد السنين التى عرفتك فيها؟ سنوات طويلة. ولم يتغير مظهرها إطلاقًا. ألم تحافظى على قوامك حقا؟ كانت تبدو دائمًا بنفس المظهر. صحيح؟

جافين: حقًا؟

دَستى: دائمًا. ألم تحافظى على مظهرك؟

تيرى: بل حافظت. أليس ذلك صحيحًا؟

ميليسا: لا لا أنت تضحك!

تيرى: بل أنا جاد. أنا لا أحب الهزل مطلقًا. هل سمعتنى ذات يوم أقول فكاهة؟

ميليسا: لا! إذا كان مظهرى لا يزال مقبولاً فربما يكون السبب أننى التحقت أخيرًا بهذا النادى (إلى جافن) هل تعرفه؟

تيرى: كنا نخبره منذ لحظة. كنا نخبره منذ قليل بكل ما يتعلق به.

ميليسا: حقًا؟

جافين: الآن تقريبًا، نعم. يبدو رائعًا. هل أصبحت عضوة؟

ميليسا: فعلاً! أظن أنها أنقذت حياتى... السباحة. لم لا تلتحق به؟ هل تلعب التنس؟

جافين: بل ألعب الجولف. أنا لاعب جولف.

ميليسا: وماذا تفعل بخلاف ذلك؟

جافين: (يبتسم) لا أفهم ما تعنيه.

تيرى: وماذا يفعل بخلاف ذلك؟ لا يفعل أى شىء آخر. إنه يلعب الجولف. هذا هو ما يفعله. هذا هو كل ما يفعله. يلعب الجولف.

جافين: الواقع... أننى أحب الإبحار. وامتلك قاربًا.

دَسْتى: أحب القوارب.

تيرى: ماذا؟

دَسْتى: أحب القوارب. أحب الإبحار فى القوارب.

تيرى: الإبحار فى القوارب. هل سمعت ذلك؟

دَسْتى: أحب الطهو فى القوارب.

تيرى: الشىء الوحيد الذى لا تحبه فى القوارب هو مطارحة الغرام فوق ظهر المركب. هذا هو ما لا تحبه.

ميليسا: غريبة! كنت أظن أن الجميع يحبون ذلك.

(صمت)

دَسْتى: هل يعرف أحد ما حدث لأخى چيمى؟

تيـرى: لا أعـرف حقـيقـة الأمـر. ربمـا تكـون صمـاء، وربمـا لا يكـون صـوتـى بـالقـوة الـلازمـة، أو وضـوح الألـفـاظ الـلازم. مـاذا تـظـنـون يـا أصحاب؟ ربما كانت ألفاظى غير سليمة. إنـنـى مـضـطـر لاسـتـعـراض كـل هـذه الاحتمالات لأننى كنت أعتقد أننى قلت إننا لا نناقش هذه المسألة، أى ماذا حدث لجيمى، بمعنى أن المسألة ليست مطروحة للمناقشة، وليست فى جدول أعمال أى أحد. كنت أعتقد أننى بينت هذه القضية بوضوح تام. ولكن ربما لا يكون صوتى قويًا بالدرجة الكافية، وربما كان تعبيرى لا يرقى إلـى الحـد الـلازم، وربمـا كـانـت صـمـاء لا تسمع.

دَسْتى: المسألة على جدول أعمالى.

تيـرى: ماذا قلت؟

دَسْتى: قلت إنها على جدول أعمالى.

تيـرى: لا لا ! لقد أخطأت فى هذا يا عزيزتى! وأما ما أخطأت فيه يا عزيزتى، ما أخطأت فيه تمـامًا، فـهـو أنـه لـيس لـك جـدول أعـمـال. فاهمة؟ ليس لديك جدول أعمال. والعكس تمامًا هو الصحيح. (**إلى الآخرين**) الواضح أننى سوف أُعَنِّفُها أشد التعنيف عندما أعود بها إلى البيت. واضح!

جافن: أمر بالغ الغرابة.. أقصد عدد الرجال العاجزين عن السيطرة على زوجاتهم.

تيرى: ماذا؟

جافن: (**إلى ميليسا**) إنه أصل شرور كثيرة، كما تعلمين... أى الزوجات المنفلتات!

ميليسا: نعم. أعرف ما تعنى.

تيرى: ماذا تقول لى؟

جافن: (**إلى ميليسا**) ذهبت للنزهة على الأقدام فى الغابات منذ يومين. لم أكن أتصور عدد السناجب التى لا تزال فى هذا البلد وأجدها مخلوقات ذات حيوية فياضة، ساحرة تمامًا.

ميليسا: كنت أحبها وأنا فتاة صغيرة.

جافن: حقًا؟ والصقور؟

ميليسا: كنت أحب الصقور أيضًا، والعقبان. ولكنى كنت أحب الصقور بصفة خاصة. الباز الصغير. كيف كان يطير ويحلق فوق الوادى الذى أقيم فيه. كان يجعلنى أبكى. ومازلت أبكى.

(تخبو الأضواء فى الغرفة)

(الضوء خارج الباب المفتوح يزداد تدريجيًا. ويلقى بأشعته فى الغرفة)

(ضوء الباب يخبو. وتتركز الأضواء فى الغرفة على دجلاس، وفريد، وليز، وشارلوت

دجلاس: هل قابلت زوجتى؟

فـــريد: (إلى ليز) أهلاً وسهلاً.

ليـــــز: هذه شارلوت.

فـــريد: تقابلنا من قبل.

ليـــــز: تقابلتما من قبل؟

شارلوت: نعم. تقابلنا. مد إلىَّ يد العون.

دجلاس: ساعدتها فعلاً؟ أمر مثير!

فـــريد: كان كذلك.

دجلاس: هل كان أمرًا مثيرًا لكِ أنتِ أيضًا؟ أن يمد إليك أحد يد العون؟

شارلوت: مم (تغمغم) نعم. بالتأكيد. مازلت أرتجف!

دجلاس: يا لها من إثارة!

ليـــــز: أعتقد أن هذه حفلة رائعة لأقصى حد. ألا ترى ذلك؟ أعنى أننى أرى أنها حفلة رائعة لأقصى حد. ألا ترى ذلك؟ أعتقد أنها ممتعة لأقصى حد. أحب أن أرى الناس فى أحسن هندام. ملابس غير رسمية ولكنها

جميلة. هل تعرف ما أعنى؟ هل من الحمق أن أقول إننى أشعر بالفخر؟ أقصد أن أكون جزءًا من مجتمع أصحاب الهندام الجميل؟ يا إلهى! لا أعرف.. الأناقة، الأسلوب الراقى، الرشاقة، الذوق.. ألم تعد هذه الكلمات، هذه المفاهيم، تعنى لنا الآن شيئًا؟ أظن أننى لست وحدى التى تظن أنها مهمة لدرجة غير معقولة. وعلى أية حال فأنا أحب كل شىء فياض! لا أستطيع التعبير لك عن مدى سعادتى.

فريد: **(إلى شارلوت)** تَزَوَّجْتِ شخصًا. لكننى نسيت من كان.

(صمت)

شارلوت: مات.

(صمت)

دجلاس: إن لم تكونا مشغولين فى هذا الصيف فتعالا إلى جزيرتنا. نحن نستأجر جزيرة فى فصل الصيف. تعالا بالتأكيد. فالجزيرة شبه خالية. قليل من السكان المحليين الذين يحتفون بنا. فى غاية الأدب. والمرافق كلها صالحة. ولدىَّ مُوَلِّد كهربائى خاص بى. ولكن العواصف جامحة، أليست جامحة يا حبيبتى؟ إذا كنتما تحبان العواصف، الرياح

الجنوبية الشرقية. تجعلك تشعر بالحياة. بأنك حيٌّ حقًا. وتجعل النبض فى الجسم العجوز ينبض بصوت مسموع. أقسم أن الجو قد يثور حقا، ألا يثور يا حبيبتى؟ ويجعل النبض ينبض بصوت مسموع. ويزيد من قيمة الرهان على الحياة! تعرفان ما أعنى: يثير الدماء فى العروق. والواقع أننى عندما أكون هناك فى الجزيرة أشعر بأننى صغرت عشر سنوات. وأستطيع منازلة أى إنسان. رجلاً كان أو امرأة أو طفلاً، ماذا؟

(يضحك)

أستطيع منازلة حيوان متوحش. لكنه عندما تنتهى العاصفة، ويهبط الليل، ويسطع القمر فى بهائه الساحر، ولا يمسى من حولك إلا إيقاع البحر، إيقاع الأمواج، تدرك ما يريده الله للجنس البشرى، وتعرف معنى الجنة.

(تتركز الأضواء على تيرى ودستى فى ركن من أركان الغرفة)

تيرى: هل أصابك الجنون؟ هل تعرفين ما يكون ذلك الرجل؟

دَسْتى: نعم. أظن أننى أعرف هذا الرجل.

تيـرى: بل لا تـعـرفـين مـا يـكـون. لا عـلـم لـك عـلـى الإطلاق. لا تعرفين الموقع الذى يشغله. لا تدريـن بهذا. أنـت ببسـاطـة تجهلـين ذلك. أنت ببساطة تجهلين ذلك.

دَسْتـى: أخلاقه مهذبة. ويبدو أنه ينتمى إلى عالم آخـر. عـالـم مـهـذب السـلـوك، يـحـرص فـيـه الناس على مشاعر بعضهم البعض. سوف يرسل لى زهورًا فى الصباح.

تيـرى: لا لن يرسل لك شيئًا. لا لا لن يرسل قطعًا شيئًا لك.

دَسْتـى: حـبـيـبـى المسكين، هـل أنت غـاضـب؟ هـل خَذَلْتُك؟ لقد خَذَلْتُك، وأنا التى أحاول دائمًا أن أكون زوجة صالحة. زوجة صالحة جدًا.

(يحدقان فى بعضهما البعض)

ربما تقتلنى عندما نعود إلى البيت. هل تعتقد أنك سوف تقتلنى؟ هل تعتقد أنك سوف تضع نهاية للأمر؟ هل ترى أن للأمر نهاية؟ ماذا ترى؟ هل تظن أنك لو وضعت حَدًا لحياتى فسوف تكون فى ذلك نهاية كل شىء لكل فرد؟ وهل يموت معى كل شىء وكل شخص؟

تيـرى: نـعـم. سـتـمـوتـون جـمـيـعًا مـعًا، أنت وذووك

جميعًا.

دَستى: وكيف ستفعل ذلك؟ قل لى.

تيرى: ما أسهل ذلك. لدينا عشرات الخيارات. لنا أن نخنق كل فرد منكم عند صدور إشارة معينة، أو نجلس كلا منكم على خازوق، ولو كان يد مكنسة، عند صدور إشارة أخرى، أو نضع السم فى لبن الأمهات كله فى هذه الدنيا، بحيث يسقط كل رضيع ميتًا قبل أن يفتح فمه القبيح الخبيث.

دَستى: ولكن هل أجد ذلك ممتعًا؟ هل فى ذلك متعة؟

تيرى: بل أقصى متعة. لكننى لن أقول لك أى أسلوب سوف نستخدمه. فأنا أريد أن أحقق لك أكبر قدر من الشوق. أريدك أن تتطلعى إلى أى وسيلة نستخدمها بأكبر قدر من التشوق واللهفة.

دَستى: لكنك لا تزال تحبنى؟

تيرى: طبعًا أحبك. فأنت أم أبنائى.

دَستى: وبالمناسبة.. ماذا حدث لجيمى؟

(تتركز الأضواء على فريد وشارلوت)

فـــريد: من زمان بعيد.

شارلوت: من زمان بعيد.

فــــريد: فعلاً.

شارلوت: ياه.. زمان طويل.

فــــريد: مازلت بجمالك المعهود.

شارلوت: وأنت كذلك.

فــــريد: أنا؟ لا أبدًا.

شارلوت: بل لا تزال. أقصد مجازيًّا.

فــــريد: ماذا تعنين بكلمة مجازيًّا؟

شارلوت: أعنى لا تزال تحتفظ بجمالك المعهود.

فــــريد: لكننى لم أكن جميلاً يومًا ما. بأى شكل من الأشكال.

شارلوت: أنت على حق. لم تكن جميلاً، بأى شكل من الأشكال. كنت أخرف. مجازيًّا.

فــــريد: لغتك كانت دائمًا مؤسفة.

شارلوت: نعم. بشعة.

فــــريد: هل تستمتعين بالحفلة؟

شارلوت: أفضل حفلة حضرتها من سنين.

(وقفة)

فــــريد: قلتِ إن زوجك مات.

شارلوت: من؟

فــــريد: زوجك.

شارلوت: آ.. زوجى. نعم. هذا صحيح. مات.

فـــريد: بعد مرض طويل؟

شارلوت: قصير

فـــريد: آ.

(وقفة)

سريع إذن.

شارلوت: سريع. نعم. قصير وسريع.

(وقفة)

فـــريد: هذا أفضل.

شارلوت: حقًا؟

فـــريد: على ما أظن.

شارلوت: آ. فهمت. نعم.

(وقفة)

أفضل لمن؟

فـــريد: ماذا؟

شارلوت: قلت إنه أفضل. أفضل لمن؟

فـــريد: لك أنت.

(تضحك شارلوت)

شارلوت: نعم! يسرنى أنك لم تقل أفضل له.

فـــريد: الواقع يمكن أن أقول أفضل له. لابد أن

يكون الموت السريع أفضل من الموت البطىء. هذا منطقى.

شارلوت: بل ليس منطقيًا.

(وقفة)

على أى حال. أراهن أنه يمكن أن يكون سريعًا وبطيئًا فى نفس الوقت. بل أنا واثقة. أراهن أن الموت يمكن أن يكون هذا وذاك فى نفس الوقت. وبالمناسبة. لم يكن مريضًا.

(وقفة)

فـــريد: مازلت جميلة جدًا.

شارلوت: أظن أن شيئًا ما يحدث فى الشارع.

فـــريد: ماذا؟

شارلوت: أظن أن شيئًا ما يحدث فى الشارع.

فـــريد: أتركى الشارع لنا نحن.

شارلوت: من تقصده بـ "نحن".

فـــريد: "نحن" فقط... كما تعرفين.

(تحدق فيه)

شارلوت: يا إلهى! وجهك! لا! لست هازلة. لا تزال بالغ الوسامة! كيف نجحت فى هذا؟ ماذا تأكل؟ ما نظامك الغذائى؟ ما هو نظامك

بالمناسبة؟ ما الذى تفعله حتى تظل هكذا.. على قدر كبير من. لا أعرف.. على درجة كبيرة من.. لا أعرف.. من الرشاقة واللياقة؟

فــــريد: أنا مستقيم فى حياتى.

(دجلاس وليز ينضمان إليهما)

شارلوت: (**إلى دجلاس**) وأنت كذلك؟

دجلاس: أنا ماذا؟

شارلوت: يقول فريد إنه لا يزال بالغ الرشاقة وبالغ الـ... وسامة... لأنه مستقيم فى حياته. وماذا تفعل أنت؟

دجلاس: أنا مستقيم فى حياتى لدرجة لا تُصَدَّق. والاستقامة لا تجعلنى وسيمًا لكنها تجعلنى سعيدًا.

ليــــــز: وتسعدنى أيضًا... بل تسعدنى كثيرًا.

دجلاس: حتى مع أننى غير وسيم؟

ليــــــز: ولكنك وسيم. أنت وسيم حقًا. إنه وسيم. أنت وسيم. أليس وسيمًا؟

(دجلاس يحيطها بذراعه)

دجلاس: عندما تزوجنا كنا نعيش أول الأمر فى شقة من غرفتين. كنت أعمل آنذاك - وسأكون صريحًا - رَحَّالة! أى مندوب

مبيعات رحّال.. قومسيونجى! هذا صحيح! هذا كان عملى، ولا أنكر هذه الحقيقة... ولكم سافرت ورحلت! سافرت كثيرًا. لأن فتاتى الصغيرة هنا كانت قد أنجبت توأمين.

(يضحك)

من يصدق هذا؟ توأمان! كان علىّ أن أقتل نفسى فى العمل، وهذه حقيقة. ولكن هذه الفتاة هنا، هذه الفتاة الصغيرة هنا، هل تعرفان ما فعلت؟ لقد تولت تربية التوأمين بنفسها، ورعايتهما وحدها، دون خادمة! دون شغالة، دون أى شىء. تولت ذلك بنفسها، وتحملت العبء وحدها. وعندما كنت أعود من الرحلة أجد الشقة فى غاية النظافة والنظام، والتوأمان قد انتهيا من الحمّام وناما فى السرير، وعليهما الأغطية، غارقين فى النوم، وزوجتى فى أتم زينة، وعشائى فى الفرن.

(فريد يصفق)

وهذا هو سبب استمرار ارتباطنا.

(يقبل ليز على خدها)

وهذا هو سبب استمرارنا معًا.

(تخبو الأضواء فى الغرفة)

(الضوء خارج الباب المفتوح يزداد توهجًا بالتدريج. ويصل وهجه إلى داخل الغرفة)

(يخبو ضوء الباب. تتركز أضواء الغرفة على تيرى، ودستى، وجافن، وميليسا، وفريد، وشارلوت، ودجلاس، وليز).

تيـــرى: الموضوع بصراحة، أن نقودك تأتى بشىء له قيمته فى الحقيقة. وهذا فى هذه الأيام شىء غير معتاد على الإطلاق، إطلاقًا، فمن أندر الأمور هذه الأيام أن تجد أنك تنال شيئًا له قيمته الحقيقية فى مقابل نقودك. تضع يدك فى جيبك وتخرج نقودك وتعرف ما سوف تحصل عليه. والذى تحصل عليه هنا خدمة ذهبية مطلقة. خدمة ذهبية فى كل جانب من جوانبها. فخدمة الطعام والشراب من الطبقة الأولى، وعلى كل المستويات. ليس خدمة الطعام والشراب فى ذاتها فقط - أقصد الأغذية نفسها وما شابهها - والفوط - أعنى سرڤيس السفرة وكل هذا، من الطراز الأول - ولكنك تحصل أيضًا على خدمة فنية، أى إبداع جو خاص - فى هذا النادى - فهو يقدم خدمة فنية لعملائه. وأنا أقصد نوع الضوء، نوع الطلاء، نوع الموسيقى، وكل هذا مما يقدمه

النادى. أنا أتحدث عن جو دافئ ومتناغم حقًا. لن تجد أحدًا يرفع صوته فى نادينا. والناس لا يفعلون أشياء سوقية بشعة مؤذية. وإذا فعل أحد ذلك ضربناه بالشلوت وألقيناه على السلم دون أى مشقة.

ميليسا: هل أستطيع التعبير عن موافقتى على كل ما قيل؟

(وقفة)

أود التعبير عن موافقتى على كل ما قيل. أريد أن أضيف صوتى. لقد اشتركت فى نواد كثيرة للتنس وللسباحة. نواد كثيرة للتنس والسباحة. وفى بعض هذه النوادى قابلت لأول مرة عددًا من أعز أصدقائى. ماتوا كلهم الآن. كل صديق عرفته فى حياتى، أو التقيت به. مات. ماتوا كلهم. كل واحد منهم. لم يبق لى أحد مطلقًا. لا أحد مطلقًا. لم يبق لى شىء. وما كان جدوى ذلك كله؟ نوادى التنس والسباحة؟ ما كان جدواها؟ ماذا؟

(صمت)

ولكن النوادى ماتت أيضًا، وهو الصواب. أقصد أننا يجب أن نضع خطًا فاصلاً يميز

بين هذا وذاك. أصدقائى ماتوا كما يموت كل أبناء البشر، ولست آسفة على رحيلهم. لم يكونوا أصدقائى على أى حال. لم أكن أطيق نصفهم. ولكن انظر للنوادى! ماتت النوادى، نوادى السباحة والتنس ماتت لأنها كانت قائمة على أفكار تفتقر إلى الأساس الأخلاقى، لم يكن لها أى أساس أخلاقى على الإطلاق. ولكن نادينا، نادينا **نحن**، ناد يستمد روحه ووحيه من الحس الأخلاقى، الوعى الأخلاقى، مجموعة من القيم الخلقية التى - ولابد لى أن أقول - لا تتزعزع، فهى صلبة، أساسية، ثابتة. شكرًا.

(تصفيق)

جاڤن: نعم. أنا فى غاية السرور لأنك قلت ذلك كله. (**إلى الآخرين**) ألستم مسرورين؟

دجلاس: من الطبقة الأولى.

ليز: مؤثرة.

تيرى: خرافة!

فريد: فى الصميم.

شارلوت: صادقة جدًا.

دستى: نعم.

(تصفق بيديها)

نعم!

دجلاس: من الطبقة الأولى قطعًا.

جافسن: نعم كان كلامًا من الطبقة الأولى. وكنا فى مسيس الحاجة لأن يقوله أحد. وما أجمل أن يُقال هذا الكلام الليلة، فى مثل هذه الحفلة الممتعة، وفى هذه الصحبة الطيبة، ولابد لى أن أقول إننى أتحدث باعتبارى مضيفًا فى غايةِ السعادة، وبالمناسبة، الواقع أن علىَّ أن أنضم إلى ناديكم الرائع، ألا ترون ذلك؟

تيرى: لقد انتخبناك فى هذه اللحظة. أصبحت عضوًا فخريًا. اعتبارًا من اليوم.

(ضحك وتصفيق)

جافسن: أشكركم شكرًا جزيلاً. والآن. أعتقد أن بعض ضيوفنا صادفوا بعض المشاكل المرورية وهم قادمون هنا الليلة. أعتذر عن ذلك. ولكنى أود أن أطمئنكم أن جميع هذه المشكلات والمشكلات المتعلقة بها سوف تُحَلُّ عمًّا قريب. وأقول لكم سرًا. لقد تعرضنا هذه الليلة "لكبسة" من الشرطة. وهذه "الكبسة" فى طريقها للانتهاء. وفى الواقع سوف تُستأنف الخدمة المعتادة بعد قليل. وعلى أى حال فهذا هو هدفنا.

الخدمة المعتادة. بل إذا شئتم قلت إننا نُصِرُّ عليها. سوف نصر عليها. هذا صحيح. هذا هو كل ما نطلب، أن تسير الخدمة التى يقدمها هذا البلد فى طرق طبيعية ومأمونة ومشروعة، وأن يُسمح للمواطن العادى بأن يمارس عمله ويقضى وقت فراغه فى سلام. شكرًا لكم جميعًا على القدوم إلينا هذه الليلة. لقد سررت كل السرور حقًّا برؤيتكم، كانت متعة رائعة.

(تخبو أضواء الغرفة)

(يشتد الضوء القادم من الباب، ويشع النور فى الغرفة)

(تسكن حركة الجميع، ويبدون ظلالاً قاتمة)

(يظهر رجل من الضوء ويقف فى مدخل الباب. يرتدى ملابس خفيفة)

چيمى: أحيانًا أسمع أصواتًا. ثم يسود الصمت.

كان لى اسم. كان چيمى. كان الناس يسموننى چيمى. هذا كان اسمى. أحيانًا أسمع أصواتًا،. ثم يسود الصمت.

وعندما يسود الصمت أسمع قلبى.

وعندما تأتى الضجة الرهيبة لا أسمع شيئًا.

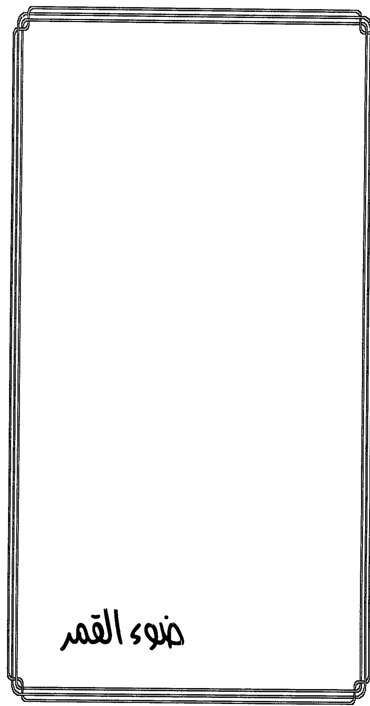
لا أسمع لا أتنفس وأصبح أعمى.

ثم يسود الصمت. أسمع دقة قلب. ربما ليست دقة قلبى أنا، ربما تكون دقة قلب شخص آخر.

ماذا أكون؟

أحيانًا ينصفق الباب، وأسمع أصواتًا، ثم تتوقف. يتوقف كل شىء. يتوقف كل شىء وينغلق كل شىء. ينغلق تمامًا. يُقفل. كل شىء يقفل. يُقفل تمامًا. يقفل. لا أرى شيئًا فى أى وقت بعدها. أجلس أمتص الظلام.

هذا هو ما لدىَّ. الظلام فى فمى، وأنا أمتصه. إنه الشىء الوحيد الذى أمتلكه. إنه ملكى. خاص بى. أمتصه.


ضوء القمر

الشخصيات

آندى	رجل فى الخمسينيات
بِلّ	امرأة فى الخمسين
چيك	رجل فى الثامنة والعشرين
فريد	رجل فى السابعة والعشرين
ماريا	امرأة فى الخمسين
رالف	رجل فى الخمسينيات
بريچيت	فتاة فى السادسة عشرة

يمثل الممثلون فى ثلاث مناطق رئيسية:

١- غرفة آندى - ذات أثاث فاخر

٢- غرفة فريد - رثة الأثاث

(هاتان الغرفتان فى موقعين مختلفين)

٣- منطقة تظهر فيها بريچيت، ويتحرك فيها آندى ليلاً، ويقوم فيها چيك وفريد وبريچيت بمشهدهم.

قُدِّمَتْ مسرحية ضوء القمر لأول مرة فى مسرح ألميدا، لندن، يوم ٧ سبتمبر ١٩٩٣. وكان الممثلون:

آندى	إيان هوم
بِلّ	أنّا ماسى
چيك	دجلاس هودچ
فريد	مايكل شين
ماريا	چيل جونسون
رالف	إدوارد دى سوزا
بريچيت	كلير سكينر
إخراج	داڤيد لڤو
ديكور	بوب كرولى

(تدخل بريچيت فى ضوء خافت)

بريچيت: لا أستطيع النوم. لا يسطع القمر الليلة. الظلام حالك. أظن أننى سأنزل للطابق الأسفل وأتجول فيه. لن أحدث صوتًا. سألتزم السكون التام. لن يسمعنى أحد. الظلام حالك وأعرف أن الصمت يزداد فى الظلام. لكننى لا أريد أن يعرف أحد أننى أتجول ليلاً. لا أريد أن أوقظ والدى ووالدتى. فهما مُتْعَبَان مُرْهَقَان. فلقد وهبا الكثير من حياتهما لى ولإخوتى. حياتهما كلها فى الواقع. كل طاقاتهما وحبهما. وهما فى حاجة إلى النوم الهادئ والصحو مُرْتَاحيْن. ولابد أن أعمل على تحقيق ذلك. هذه مهمتى. فأنا أعرف أنهما عندما ينظران إلىّ يدركان أننى آخر من بقى لهما من حياتهما.

(غرفة آندى

آندى فى الفراش. بِلْ جالسة

وهى منهمكة فى التطريز)

آنـــدى: أين الأولاد؟ هل وجدتهم؟

بِـــلْ: أحاول.

آنـــدى: مضت عليك أسابيع فى هذه المحاولة،

دون نجاح. إنه أمر مضحك. يُضْحِكُ حتى القطة. ألدينا قطة؟

بـــــلْ: نعم.

آنـــــدى: وهل تضحك الآن؟

بـــــلْ: تكاد تنفجر ضحكًا.

آنـــــدى: من أى شىء؟ لابد أنها تضحك منى أنا.

بـــــلْ: ولماذا تضحك قطتنا الصغيرة المحبوبة منك؟ تلك القطة كانت قطيطتك الدلوعة الخاصة فى صغرها، وكنت لها أنت كذلك، ولقد دللْتَها وداعَبْتَها ورَعَيْتَها وأحْبَبْتَها كثيرًا، فلماذا تضحك اليوم؟ كيف تضحك اليوم من صاحبها؟

من المحال تصديق ذلك.

آنـــــدى: ولكنها تضحك من شخص ما؟

بـــــلْ: تضحك منى أنا. من غباوتى. من عجزى عن العثور على الأولاد، من عجزى عن إقناع الأولاد بزيارة والدهم على فراش موته.

آنـــــدى: هذا أرجح. أنت الهدف الصحيح لسخرية القطة. ما أعمق حبى لك.

(وقفة)

ما أروعك من امرأة. كان لك قلب كبير. ومازال لديك هذا القلب طبعًا. أستطيع أن أسمعه من مكانى هنا. وهو يدق بانتظام.

(وقفة)

بـــــــولْ: هل تشعر بشىء؟ ما الذى تشعر به؟ هل تحس بالحر؟ أم البرد؟ أم الحر والبرد معًا؟ ماذا تحس به؟ هل تحس بأن رجليك باردتان؟ أم دافئتان؟ وما شأن أصابعك؟ ما حالها؟ هل هى باردة؟ أم دافئة؟ أم لا باردة ولا دافئة؟

آنـــــدى: هل هذه فكاهة؟ يا ربى! إنها تُقَلِّسُ علىَّ! زوجتى نفسها. وعلى فراش موتى. إنها لا تقل سوءًا عن تلك القطة الحقيرة.

بـــــــولْ: ربما كان السبب أننى تعلمت فى مدرسة راهبات، ولكن لفظة 'التقليس' توقعنى فى بعض الحيرة.

آنـــــدى: الحيرة؟ إنك لم تعرفى الحيرة يومًا ما فى حياتك النهمة الشهوانية المنحلة.

بـــــــولْ: ربما كنت تُحْتَضَر، لكن ذلك لا يعنى أن تكون مدعاة للسخرية إلى هذا الحد.

آنـــــدى: ولماذا أموت الآن على أى حال؟ لم أوذ مخلوقًا واحدًا فى حياتى. والفرد لا يموت إن كان صالحًا، ويموت إن كان شريرًا!

بِــــــلْ: كنا نحن الفتيات نعرف طبعًا معنى الفعل 'قلص'.. لا 'قلس'، وقد درسناه في الثانوية العامة، مع تصريفاته.

آنـــــدى: 'نحن الفتيات' تقولين؟ يا ربى!

بِــــــلْ: أما الفعل 'قَلَّسَ على' فلم يكن معروفًا لنا.

آنـــــدى: إنه يعنى السخرية! يعنى الاستهزاء! يعنى التهكم! التهكم! التهكم!

بِــــــلْ: حقا؟ ما أغرب ذلك. وهل يوجد تفسير عقلانى لذلك؟

آنـــــدى: لقد اختفت العقلانية من زمن طويل فى البالوعة، ولم يشاهدها أحد بعدها قط. هذه العقلانية الرائعة التى تتحدثين عنها تسبح الآن فى مواسير صرف الفضلات. وهى تتجشأ وتضرط فى تلك الشئمة إلى الأبد! إنه القدر الذى يتحدث! كان ذلك دائمًا مصير الذكاء العقلانى الشهير الذى تتحدثين عنه، أى أن يختنق ويموت فى اللبن الرائب ومياه شرب الخنازير!

بِــــــلْ: أرجوك أن تهدأ، أستحلفك بالله!

آنـــــدى: لماذا؟ لماذا؟

(وقفة)

ماذا تعنين؟

(غرفة نوم فريد.

فريد فى الفراش. يدخل چيك ويخاطبه)

چيك: أخى.

فريد: أخى.

(يجلس چيك بجوار السرير)

چيـــك: وكيف حال أخى الصغير؟

فريـــد: مستبشر على الرغم من كآبتى. فى موقف متأرجح قلق.

چيـــك: تنصلح الأحوال جميعًا. وكل شىء سوف يتحسن.

(وقفة)

فريـــد: ما نوع العطلة التى أعددتها لى هذا العام؟ عطلة فنية أم على الشاطئ؟

چيـــك: أعتقد أن من يتمتع بمواهبك يحتاج إلى بعض هذا وبعض ذاك.

فريـــد: أو لا شىء من هذا أو ذاك.

چيـــك: ارفع روحك المعنوية.. هذا مهم جدًا.

فريـــد: أرفعها؟ إلى أى حد؟

چيـــك: يعنى... مثلاً... ما ارتفاع قامة رجل صينى؟

فريـــــد: تمام.

چيـــك: وبدقة!

(وقفة)

فريـــــد: كنت تكتب الشعر عندما كنت مجرد طفل، هل هذا صحيح؟

چيـــك: كنت أكتب الشعر قبل أن أستطيع القراءة.

فريـــــد: اسمع. تصادف أن عرفت أنك كنت تكتب الشعر قبل أن تتعلم الكلام.

چيـــك: اسمع! كنت أكتب الشعر قبل أن أولد.

فريـــــد: إذن يمكنك أن تقول إنك الشاعر الأصيل؟

چيـــك: البضاعة الأصيلة.

فريـــــد: لَمْ تَبْخَسْ ثمنك عن عمدٍ فى يوم من الأيام.

چيـــك: تَمامًا.

(صمت)

فريـــــد: اسمع. كنت أفكر فى الموضوع كله. سأخبرك بما نحتاج إليه. نحتاج إلى رأسمال.

چيـــك: عندى.

فريـــــد: عندك؟

چيـــك: عندى.

فريـــد: وأين وجدته؟

چيـــك: الحق المقدس.

فريـــد: يا الله!

چيـــك: تمامًا.

فريـــد: أنت تهزل.

چيـــك: لا لا! لقد وزن والدى الموضوع بكل حرص يوم ميلادى.

فريـــد: آ... والدك؟ هل كان الرجل الذى يضاجع والدتك؟

چيـــك: وزن الموضوع كله. وازن بين المحاسن والمساوئ، وبعدها وعلى الفور دعا إلى عقد اجتماع. دعا إلى عقد اجتماع للأوصياء على أملاكه، فاهم؟ حتى يناقشوا هذه المساوئ والمحاسن. كان والدى رجلاً بالغ الدقة، وكان دائمًا ينجح فى عقد الاجتماعات فى موعدها، وبأقل التكاليف، ويظل دائمًا يقظًا وعلى حذر من التجديف فى الدين، والشره، واللواط.

فريـــد: كان القوة الحاسمة الحقة؟

چيـــك: لم يكن يرمى من وراء ذلك للمتعة أو للمجد. وليكن هذا واضحًا كل الوضوح. لم

يكن يصفق له أحد، بل ولم يكن يسعى إلى التصفيق. لم يصادفه الامتنان بل ولم يكن يسعى إليه. لم يصادفه جلد عميرة، ولم يكن يسعى إليه. آسف، أقصد رضى الناس... لم يصادفه رضى الناس -

فريـــد: ألم يصادفه حقًا؟

چيـــك: بل ولم يكن يسعى إليه.

(وقفة)

أود أن أعتذر عن ذلك الخطأ الذى لا يرجع إلاّ إلى السهو بسبب عدم التركيز.

فريـــد: كل فرد معرض لذلك.

(وقفة)

چيـــك: كان والدى يستمسك بدقة بسيادة القانون.

فريـــد: وهى لا تبتعد كثيرًا عن سيادة المعايير التقريبية.

چيـــك: ليس بأقصر الطرق. لا!

فريـــد: ولكن الأوصياء حسبما فهمت لا يمكن أن يوصفوا... مهما اشتط بنا الخيال.. بأنهم كانوا خليطًا غير متجانس إلى حد بعيد؟

چيـــك: لم يكونوا غير متجانسين ولا خليطًا

عشوائيًا. ومع ذلك فقد كانوا يخضعون لرقابة صارمة ولا تتزعزع. كان يسمح للفرد منهم أن يذهب إلى دورة المياه مرة واحدة ونصف مرة فقط أثناء الجلسة. كان 'تفريغهم' يخضع لقيود زمنية.

فريـــــد: ووافقوا على الاقتراح؟

چيــــك: وافقوا على الاقتراح بنسبة تسعة أصوات إلى أربعة، مع امتناع چوروكس عن التصويت.

فريـــــد: لم يكن ذلك جميلاً، حسبما ترويه.

چيــــك: وقف الكاهن. قال إنه أمر بالغ الغرابة، أمر نادر حقًا وغريب حقًا، أن يقوم رجل في مقتبل عمره بالنَّصِّ في وصيته - دون ملحق للوصية ودون تحفظ - على ترك ثروته الشخصية لابنه الرضيع في يوم ميلاد هذا الرضيع نفسه، قبل أن تتاح للصبي فرصة النطق ببعض الكلمات، أو التطلع إلى الميراث المجهول، أو إلى نصيب الشركاء، ودون أن يداهن النرد، أو يدغدغ خده بريشة -

فريـــــد: خد من؟

چيــــك: ومضى الكاهن يقول إنه كان إجراء متميزًا، بسبب بعد النظر غير الهياب،

والعزم المعنوى غير المذبذب، والرؤية الفكرية الصارمة، والموضوعية الفلسفية الكلاسيكية، والحماس الدينى المشبوب، والتركيز العاطفى العميق، والحميَّة الروحية المثيرة، والجسارة الميتافيزيقية الساحرة.

فريـــد: بمثابة انقلاب فى وضع زهرة اللوتس عند لاعبى اليوجا.

چيـــك: ومضى الكاهن يقول إنه كان إجراء بلا أثر للشهوة، ولكن به مقادير لا تحصى من البريق!

فريـــد: إذن فقد أعرب الكاهن عن إعجابه؟

چيـــك: العضو الوحيد الذى لم يبد إعجابه فى مجلس الأوصياء كان عمى روفوس.

فريـــد: إذن فأنت تقول لى إنه كان لك عم يدعى روفوس. هل ذاك ما تقوله لى؟

چيـــك: عمى روفوس لم يبد إعجابه.

فريـــد: لماذا؟ هل أعرف الإجابة؟ أظن أننى أعرفها. أظن أننى أعرفها. هل أعرفها؟

(وقفة)

چيـــك: أظن أنك تعرفها.

فريـــد: وأنا كذلك. أظن أنى أعرفها.

چيـــك: وأنا أظن ذلك أيضًا.

(وقفة)

فريـــد: الإجابة هى أن والدك قد أصبح يفتقر إلى المال.

چيـــك: فقد نقوده بصورة باهرة إلى حد مذهل.

فريـــد: كان قد فقد قبل ليالٍ معدودة رزمة من النقود على شاطئ بوجنور ريچيس.

چيـــك: كان يحاول صيد صغار الأسماك.

فريـــد: حياته فى صالات القمار كانت دائمًا أفقًا مفقودًا.

چيـــك: فرغ دلو الفضة.

فريـــد: ودلو الذهب

چيـــك: بل الزمرد.

فريـــد: بل اللؤلؤ.

چيـــك: بلا جواهر فى سوق الأوراق المالية -

فريـــد: إلى البنك بجعبة خاوية.

چيـــك: نعم - لابد من القول، بل وسوف يقال إن الخطبة التى ألقاها والدى فى اجتماع الأوصياء، فى ذلك الصباح الصيفى الجميل على تلال كوتسولد، منذ كل تلك السنين، كانت خطبة يلقيها إما دجال - طفل - محام محتال - أحمق - وغد.

فريــــــد : أو قديس.

(ماريا تخاطبهما - ويقف هنا چيك)

ماريـــــا : هـل تـذكـرانـى؟ كـنـت أفـضـل صـديـقـة لوالدتكما. كلاكما اليوم طويل جدًا. لا أزال أذكركما عندما كنتما صبيين صغيرين. وبريجيت كذلك طبعًا. ذات يوم أخذتكم جميعًا إلى حديقة الحيوان، مع والدكم. وتناولنا الشاى. هل تذكران؟ كنت كثيرًا ما آتى لشرب الشاى، مع الوالدة. ما أكثر الشاى الذى كنا نشربه فى تلك الأيام! وأطفالى الثلاثة جميعًا فى أحسن حال. سارة تتقدم بنجاح رائع، ولوسيان ازدهرت أحواله فى القنصلية، وسوزانا ستبلغ القمة يومًا ما. لكن ألا تذكران ألعاب الألفاظ التى كنا نلعبها؟ وبعدها نعبر الساحة المغطاة بالكلأ. وكان ذلك حيث قابلنا رالف. كان يقوم بتحكيم مباراة لكرة القدم. كان يقوم بالتحكيم بأسلوب لا أعرف كيف أصفه، برشاقة وثقة وروح قيادة. ونال الإعجاب الشديد من الوالدة ومنى. كان دائمًا يستبق أحداث المباراة، فكان يعرف أين تذهب الكرة قبل أن يضربها اللاعب بقدمه. طاقة النفاذ! أظن هذه هى الكلمة: كانت لديه الطاقة على النفاذ إلى الناس، مثل أى فرد

صادفته بعدها. لكن طاقته كانت أكبر. معظم الناس لا يتسمون بأى طاقة على النفاذ على الإطلاق. ولكننى كنت فى تلك الأيام - بطبيعة الحال - أحب والدكما حبًا شديدًا، وكذلك كانت الوالدة - تحب أباكما. لم يكن أبوكما يتمتع بطاقة كبيرة على النفاذ، ولكنه لم يكن يخفى ما يساوره، أعنى أنه لم يكن يتظاهر بشىء ليس فيه، ولم يكن يضيع الوقت الثمين. وما أروع رقصه! كان راقصًا فذًا، ومن أمهر من رقص الفالس. أناقة ورشاقة غابتا عن الدنيا من زمن بعيد. ثبات وتحكُّم تندر مصادفتهما. وكان ينظر فى عينيك مباشرة. لا يتزحزح. وكان يدور بك أثناء الرقص فى الساحة. موهبة نادرة. ولكننى كنت صغيرة فى تلك الأيام. وكذلك كانت الوالدة. كانت أمكما تتمتع بشباب رائع وحيوية تتدفق فى كل لحظة. وأقول - لابد أن أقول - إننى خصوصًا عندما كنت أرى أمكما بين يدى أبيكما وهو يدور بها دورات فى الساحة - كنت أشعر بأن البراعم تتفتح من حولى فى كل مكان. ظننت أننى سوف أصاب بالجنون.

(غرفة آندى)

آنــــدى: دعينى أخبرك بشىء عن نفسى. لقد عشت حياتى العملية كلها وأنا أتفصد عرقًا على مكتب لا يهدأ لحظة، ولم يكن أحد يستطيع أن يجد عيبًا واحدًا فى نظم عملى قط؛ لم يكتشف أحد فى يوم من الأيام أدنى ما يدل على الإهمال أو سوء التصرف. مطلقًا. كنت مصدر إلهام للآخرين. كنت مصدر إلهام للشبان من الجنسين القادمين. ومن هناك كانوا يستوحون منى كيف يربطون أكتافهم فى العجلة الدائرة، ولا يرفعون أبصارهم عن الرحى، وكيف يحافظون على إيمانهم، مهما يكلفهم ذلك، بالهيكل الذى يكفل، على أية حال، التحكم المنظم فى حياتنا كلها، والذى يرعانا خير رعاية، أو يضمنا إلى أحضانه، إن صح هذا التعبير. كنت موظفًا حكوميًا من الطراز الأول. كنت أتمتع بالإعجاب والاحترام. لا أقول إننى كنت محبوبًا. لم أكن أريد حبًا من أحد. فليس الحب بالصفة التى يفسح لها الموظف الحكومى الجديد بلقبه مكانًا فى منزله. فالحب من النوافل ولا لزوم له. لا لا! سأقول لك ما كنتُه: كنتُ قوة يحسدها الناس ويخافونها فى معابد الأبرار.

بـــــــلْ: لكنك لم تكن تشتم أحدًا مطلقًا فى المكتب؟

آنـــــدى: لم أستخدم اللغة البذيئة فى المكتب قط. قطعًا لا. بل كنت أدَّخر لغتى البذيئة للبيت، فهذا مكانها الطبيعى.

(وقفة)

نسيت أن أخبرك بشىء. قابلت ماريا مصادفة منذ أيام، قبل إصابتى بالمرض مباشرة. دعتنى إلى منزلها لتناول شريحة من حلوى البرقوق. قلت لها إن كان لك جسم فاستعدى.

بـــــــلْ: نعم، كنت دائمًا ما تضمر اشتهاءً صحّيًا لها.

آنـــــدى: اشتهاء صحّيًا؟ هل تعتقدين ذلك؟

بـــــــلْ: مثلما كانت تضمر لك.

آنـــــدى: هل كان ذلك موضوع الهمسات على رمال الشاطئ البيضاء للبحر الكاريبى؟ إنى أُحْتَضَر. هل أنا أحتضر؟

بـــــــلْ: لو كنت تُحتضر لكنت ميتًا.

آنـــــدى: كيف توصلت إلى هذه النتيجة؟

بـــــــلْ: أنت ميت لو كنت تحتضر.

آنــــدى: أعتقد أحيانًا أننى تزوجت امرأة مجنونة! لكننى دائمًا على استعداد للتفاؤل. هل تعنين أننى سوف أرى الربيع من جديد؟ سوف أشهد ربيعًا آخر؟ وكل ما يحف به من الأزهار؟

بِـــــلْ: يالجمال لغتك. هل تعرف أنك لم تستخدم اللغة بهذا الأسلوب من قبل؟ لم تقل من قبل شيئًا مثل هذا قط!

آنــــدى: وما أهمية ذلك؟ لقد قلت أشياء أخرى. ألم أقل الكثير من الأشياء الأخرى؟ طول حياتى. لقد دأبت طول حياتى على قول الكثير من الأشياء الأخرى.

بِـــــلْ: نعم. من الصحيح أن اللغة التى دأبت على استخدامها طول حياتك، وفى ارتباطاتك الشخصية والاجتماعية، كانت فى معظمها لغة فظة، غليظة، خاوية، صبيانية، بذيئة، وحشية إلى حد كبير. وكان معظم الناس لا يقضون فى صحبتك أكثر من عشر دقائق حتى يصبحوا على وشك التقيؤ. ولكن هذا لا ينفى أن هذا الظاهر الخبيث، والذى قد يقول البعض إنه مظهر جنون، كان يخفى حساسية رقيقة بل شاعرية، حساسية جواد صغير فى العصر الذهبى، فى الماضى الذهبى لأسلافنا.

(صمت)

آنـــدى: على أية حال لابد أن تعترفى. لقد كنت تضمرين شهوةً صحّيّةً دائمةً لماريا أنت نفسك. مثلما كانت تضمر لك. لكن دعينى أوضح لك أمرًا مُهِمًّا: لم أشعر بالغيرة فى يوم من الأيام. لم أكن غيورًا آنذاك ولست اليوم غيورًا.

بِـــــلْ: ولماذا تشعر بالغيرة؟ لقد كانت عشيقتك. على امتداد أيام زواجنا الأولى الجميلة.

آنـــدى: لابد أنها كانت تذكرنى بك أنت.

(وقفة)

الماضى ضباب.

(وقفة)

ذات مرة... أذكر هذا... ذات مرة... سارت امرأة وتقدمت نحوى عبر غرفة يهبط عليها الظلام.

(وقفة)

بِـــــلْ: كنت أنا تلك المرأة.

(وقفة)

آنـــدى: أنت؟

(المنطقة الثالثة)

(الضوء خافت. تدخل بريجيت)

بريجيت: أمشى ببطء فى غابة كثيفة. ولكننى لا أختنق. بل أستطيع التنفس. وذلك لأننى أستطيع أن أرى السماء من خلال أوراق الشجر.

(وقفة)

تحيطنى الزهور المنوعة. زهور الخبيزة، والغار، والجهنمية، والهكرندة. الكلأُ طرىٌّ تحت أقدامى.

(وقفة)

لقد عبرت كثيرًا من المناطق الموحشة الضارية حتى أصل إلى هنا. فمررت فى طريقى بالأشواك، وبالقُرَّاصِ المُحرق، وبالأسلاك الشائكة، وبالهياكل العظمية للرجال والنساء فى الحُفر. لم يكن بالمنطقة مكان يختبئ المرء فيه، ولم تكن قسوة المنطقة تخفُّ مطلقًا، فلا راحة فيها ولا مأوى.

(وقفة)

لكننى أجد مأوىً هنا. وأستطيع الاختباء. فأنا مختبئة. الزهور تحيط بى ولكنها لا

تحبسنى. فأنا حرة، مختبئة ولكن حرة، لم أعد أسيرة. لم أعد تائهة، لا يستطيع أحد أن يجدنى أو يرانى، لا تستطيع رؤيتى إلا عيون الغاب، عيون فى الأوراق، ولكنها لا تريد إيذائى.

(وقفة)

أشم رائحة حريق. رائحة مخملية، بالغة العمق، وصدى مثل الناقوس.

(وقفة)

لا يستطيع أحد فى هذا العالم أن يعثر علىّ.

(غرفة فريد

فريد وجيك جالسان إلى منضدة)

چيـــك: ما اسمك الذى ذكرته لى؟ لقد سجلته فى ورقة ما.

فريــــد: ماكفيرسون.

چيـــك: غريب! كنت أظنه جونزاليس. هل أصيبُ إن قلتُ إنك ولدت فى توتنج كومن؟

فريــــد: أتيت هنا تلبية لطلبك العاجل. كنت تريد استشارتى.

چيـــك: هل بلغ بى الأمر ذلك؟

فريـــــد: عـنـدمـا أقـول 'أنت' لا أقـصـــدك أنـت بطبيعة الحال، بل أقصد 'هم'.

چيـــك: تقصد كيلاواى؟

فريـــــد: كيلاواى؟ أنا لا أعرف كيلاواى.

چيـــك: لا تعرفه؟

فريـــــد: اسمك هو الاسم الذى أعطوه لى.

چيـــك: أى اسم ذاك؟

فريـــــد: سوندرز.

چيـــك: تمام.

فريـــــد: لم يذكروا كيلاواى.

چيـــك: عـنـدمـا تقـول 'هم' أتصـور أنـك لا تـعـنـى 'هم'؟

فريـــــد: أقصد رجلاً يدعى سيمز.

چيـــك: چيم سيمز؟

فريـــــد: لا.

چيـــك: إذا لـم يكـن چيـم سيـمـز فـلا أسـتـطيـع أن أحدس مَنْ مِنْ عائلة سيمز تعنيه!

فريـــــد: ليس هذا من شأنى.

چيـــك: أرجو مخلصًا أن تكون على حق.

(چيك يفحص بعض الأوراق)

بالمناسبة، سيأتىماننج بعد قليل لمقابلتك

فريــــد: ماننج؟

چيــك: نعم. لتحيتك فحسب. لن يمكث طويلاً.
فهو فى طريقه إلى هَدَرْزْفِيلْد.

فريــــد: ماننج؟

چيــك: نعم إلى هَدَرْزْفِيلْد.

فريــــد: لا أعرف أى شخص يدعى ماننج.

چيــك: أعلم ذلك. ولذلك فسوف يأتى لمقابلتك.

فريــــد: اسمعنى إذن. أظن أن هذا مرفوض شكلاً. كيلاواى أولاً والآن ماننج، هذان رجلان لم أقابلهما فى حياتى بل ولم أسمع عنهما قط. وأنا مضطر لأن أعود حتى أستشير رجالى، مع الأسف. لابد لى من معلومات أخرى عن هذه القضية.

چيــك: إنى شديد الأسف - طبعًا - فلابد أنك تعرف ماننج باسمه الآخر.

فريــــد: وما ذاك؟

چيــك: رولنجز.

فريــــد: أعرف رولنجز.

چيــك: لم يكن من حقى أن أدعوه ماننج.

فريـــــد: ما دام رولنجز الذى أعرفه.

چيـــك: إنه رولنجز الذى تعرفه.

فريـــــد: وإذن يعود بنا هذا مباشرة، وبوضوح، إلى كيلاواى. ما اسم كيلاواى الآخر؟

چيـــك: سوندرز.

(وقفة)

فريـــــد: ولكن هذا هو اسمك.

(رالف يخاطب چيك وفريد)

رالــــف: هل كنتما مغرمين بكرة القدم فى صغركما يا شباب؟ غير محتمل. ربما كنتما تفكران فى أمور أخرى. تقبيل الفتيات. الأدب الأجنبى. البلياردو. أعرف هذا النمط. أستطيع أن أحدس من شكل الوجه، وطريقة الوقوف، وأستطيع أن أحدس من شكل القامة إن كان للشخص ولع بالنشاط خارج المنزل أم لا. لم يكن والدكما ممن يوصفون بأنهم رياضيون بالفطرة. بل كان أبعد الناس عن ذلك. كان ذلك الرجل مفكرًا، والواقع أن هذه الدنيا تفسح مجالاً ما للتفكير، ولن أجادل فى هذا قطعًا. ولكن المشكلة فى المغالاة فى التفكير، أو فى ذلك الذى يدعو نفسه 'التفكير'، هو أنه مثل

النفخ فى ثقب الباب، أى إنه مضيعة لوقتكما ووقتى. ماذا تظنان أن هذا التفكير يتظاهر بأن يفعل؟ هه؟ إنه يتظاهر بأن يجعل الأمور أوضح، يتظاهر بإيضاح الأمور. ولكن ما الذى يقوم به فعلاً؟ هه؟ ماذا تظنان؟ سأقول لكما. إنه يؤدى إلى خلط الأمور فى نظركما، بل ويعمى البصر، يجعل الذهن يدور ويدور، حتى يصيبه الدوار، ويصل الدوار بالشخص إلى الحد الذى يجعله لا يعرف فى آخر المطاف إن كان جالسًا على مؤخرته أو على مرفقه، ولا يعرف رأسه من رجليه! أما أنا فلقد كنت دائمًا رجلاً شديد البأس. عملت فى شبابى بالبحر. كنت ربان سفينة شراعية صغيرة. وكان اسم رئيس الملاحين ريپر. ولكننى بعد العمل سنوات فى البحر قررت إتاحة الفرصة للفنون بصفة عامة. كنت قد جربت التحكيم من باب الهواية ولكننى لم أفلح. ولكننى كنت أتمتع بموهبة فطرية فى التمثيل، وكنت أستطيع عزف البيانو والرسم بالألوان. ولكن الواجب كان يقضى بأن أصبح مهندسًا معماريًا. مهنة مربحة إلى أقصى حد. كان أبوكما وأمكما هما اللذان أيقظا فى نفسى موهبة الشعر

والفن. حولا مجرى حياتى. وبعدها طبعًا اقترنت بزوجتى. امرأة رائعة ولكن مطالبها كثيرة. كانت تنشد الصلابة والشجاعة. كانت عيناها سوداوين مرعبتين. وقعت صريعًا على قدميها. كان النجاح حليفى دائمًا آنذاك. الحب، كرة القدم، الفنون، وقدح الجعة أحيانًا. فى الواقع كنت أفضل النبيذ الأبيض بطعم الفاكهة، لكنه كان يستحيل قول ذلك فى تلك الأيام.

(المنطقة الثالثة)

(چيك (١٨) وفريد (١٧) وبريچيت (١٤)

(بريچيت وفريد على الأرض. چيك واقف.

(صوت كاسيت يدور فى مسجل)

فريــــــد: ولماذا لا آتى؟

چيـــــك: قلت لك. العربة لا تتسع للجميع.

بريچيت: خذه معك أرجوك.

چيـــــك: لا يوجد مكان فى العربة. ليست عربتى. أنا مجرد راكب. ومن حسن حظى أن وجدت توصيلة.

فريــــــد: لكن إن لم أستطع الذهاب معك، ماذا أفعل طول المساء؟ سأضطر للبقاء معها هنا.

بريچيت: أعـوذ بـالله! أرجـوك خـذه مـعـك، وإلا اضطررت للبقاء هنا معه.

چيـــك: ولكنكما أقارب

فريـــد: هذه هى المشكلة.

بريچيت: (**إلى فريد**) وأنت قريب له أيضًا.

فريـــد: نعم ولكننى سوف أختفى من أمامه بمجرد وصولى للحفلة. ولن يرى بعضنا البعض بعدها أبدًا. ليس بالنسبة لى إلا وسيلة مواصلات. ولا شأن لهذا بالعاطفة أو بالولاء للأسرة.

بريچيت: إذن فقم واذهب معه.

چيـــك: قلت لكما مستحيل. لا يوجد أى مكان فى العربة. ليست عربتى! ليس عندى عربة.

فريـــد: هذا هو المؤسف فى المسألة كلها. لو كانت لديك عربة لما حدث أى شىء من هذا.

بريچيت: اسمع، أنا لا أريده أن يبقى معى هنا، وأؤكد لك، وأريد فى الواقع أن أظل وحدى.

فريـــد: جريتا جاربو! هل تصبحين نجمة سينمائية عندما تكبرين؟

بريچيت: اسكت. تعرف ما سوف أكونه.

فريـــــد: ماذا؟

بريچيت: أخصائية علاج طبيعى.

جيـــــك: ستصبح اختصاصية عظيمة فى العلاج الطبيعى.

فريـــــد: سوف تُسمع مرضاها موسيقى رقيقة لطيفة حتى تنسيهم آلامهم.

بريچيت: عالجت رقبتك منذ يومين ولم أسمع منك أى شكوى.

فريـــــد: صحيح.

بريچيت: كان لديك تقلص عضلى فأَزَلْتُه أنا.

فريـــــد: هذا صحيح.

بريچيت: لم أسمع منك شكوى آنذاك.

فريـــــد: لست أشكو اليوم. أعتقد أنك رائعة. أنا واثق أنك رائعة. وواثق أنك سوف تكونين اختصاصية علاج طبيعى رائعة. ولكننى مازلت أريد أن أذهب إلى هذه الحفلة فى أمرِشَام. لا ينفى هذا أننى أعتقد أنك رائعة.

بريچيت: قم فاذهب إلى أمرشام أرجوك! فأنت لا تظن أننى أحتاج إلى من يظل معى؟ فلست طفلة. وعلى أى حال فأنا أقرأ هذا الكتاب.

چيــــك: لا تريدين أن تبقى وحدك.

بريچيت: بل أريد أن أبقى وحدى. أريد أن أقرأ هذا الكتاب.

فريـــــد: ليس لدى حتى كتاب. أقصد، لدى كتب، ولكنها كتب لا تُقرأ على الإطلاق!

چيــــك: إذن أذهب إلى أمرشام.

فريـــــد: وأنا؟

بريچيت: أرجوك خذه معك إلى أمرشام أو لا تأخذه معك إلى أمرشام أو اسكت أنت وهو! كلاكما!

(وقفة)

چيــــك: إذن أذهب أنا إلى أمرشام.

(يخرج. يجلس فريد وبريچيت ساكنين)

(تعزف الموسيقى).

(غرفة آندى)

(آندى وبِلْ)

بِـــــلْ: سأقدم لك اليوم عجة بعيش الغراب وبعض السَّلَطَة الخضراء - وتفاحة.

آنـــدى: ما أرق عطفك. لولاك لضعت، هذا حقيقى. لولاك لغدوت أتخبط وأتعثر، وأتحطم. الواقع أننى أتحطم فعلاً، لكننى لولاك لفقدت الأمل تمامًا.

بـــــــلْ: لست رجلاً شريرًا. كل ما هنالك أنك جَعْجاع وحسب. وأنت لا تملك تغيير ذلك. فهى طبيعتك. فلو أنك استطعت إمساك لسانك فترة أطول فربما أصبحت الحياة معك محتملة.

آنـــــدى: اسمحى لى أن أُقَبِّلَ يدك. فأنا مدين لكِ بكل شىء.

(ينظر إليها وهى تستمر فى التطريز)

كنت أعتزم أن أسألك عما تطرزينه. ما هو؟ ملاءة؟ هل تلفيننى فيها عندما يتوقف محركى عن الدوران؟ إذن فأسرعى، فإننى ذاهب بسرعة.

(وقفة)

أين هما؟

(وقفة)

ابنان. غائبان. لا يكترثان. وأبوهما يُحْتَضَر.

بـــــــلْ: كانا غلامين طيبين. لقد جال بخاطرى كيف كانا يساعدانى فى غسيل الأطباق. وفى التجفيف. وتوضيب المائدة بعد الأكل، وغسيل الأطباق والتجفيف. هل تذكر؟

آنــــدى: تعنــين ساعـة الـشـفـق؟ والـضـوء الحــانـى يتسلل مـن نـافـذة المطبخ؟ والنـاقـوس يـدق لـيدعـو إلـى قُدَّاس المساء فـى المشـرب القريب؟

(وقفة)

كانا كلبين. كلاهما، دائمًا. هل تذكرين يوم طلبت من چيك تنـظيف صـوان المكانس؟ الواقع أننى أخبرته - وأعترف بهذا - لم أطلب منـه - بل قلت لـه إن الصوان بالـغ القذارة، وإنه لم يفعل شيئًا طوال الأسبوع، عـلـى الإطـلاق. وكـذلـك الـولـد الآخـر. صعلوكان عاطلان كسولان. وعلى أى حال فـإننـى لـم أفـعـل سـوى أن طـلـبـت مـنـه - بمنتهى الأدب - تنظيف صوان المكانس الملعون. ويـالـعـصـيـانـه وتحـديـه لـى! هـل تذكرين النظرة التى حَدَجَنى بها؟ وتحديه لى!

(وقفة)

وانظرى إليهما الآن! ما حالهما الآن؟ اثنان من الطفيليين المتطفلين المتخنثين المتباهين! يرضعان لبن الدولة! يرضعان ثدى الدولة! وأراهن أنك تقدمين لهما بعض النقود كل أسبوع من حصَّالتك الصغيرة! اعترفى!

لأنهما كانا دائمًا يحبان والدتهما المحبة،
كانا يساعدانها فى غسيل الأطباق!

(وقفة)

لابد أن أقف على قدمى. كنت أذهب إلى الساحة المكسوة بالكلأ، فأشاهد مباراة لكرة القدم، مهما تكن الأحوال. ماذا كان اسم صديقى القديم؟ ذاك الذى كان يتولى تحكيم مباريات الهواة فى نهاية كل أسبوع؟ فى ذلك المنتزه؟ شخص جذاب ساحر. كانوا يعاملونه باحتقار. وازدراء. لم يلتزموا بأى قرار اتخذه أو يحترموه يومًا ما. كانوا يصيحون فى وجهه، ويصرخون فى وجهه، ويشتمونه بكل الشتائم الممكنة. كنت أرقب ما يحدث فى فزع من خط التَّماس. لن أنسى لحظة واحدة صفارته العاجزة. لسوف يأتينى صفيرها عبر العصور، كاسفًا حزينًا. ماذا كان اسمه؟ والآن أُحْتَضَر أنا وربما يكون قد مات.

بِـــــلْ: لم يمت.

آنـــدى: لم لا؟

(وقفة)

ماذا كان اسمه؟

بــــــلْ: رالف

آنــــــدى: رالف؟ رالف؟ هل هذا ممكن؟

(وقفة)

ولو! حتى لو كان اسمه رالف فقد كان أشد الناس حساسية وذكاء. أقدم صديق لى. ولكنه كان ذا خصائص شخصية تدل على المرض. كان يمكن الوثوق به عندما يجلس، لكنه يروغ من يدك تمامًا عندما يقف، أقصد عندما يتحرك، عندما تسير فى الشارع معه. والمسألة أنه كان كتومًا متحفظًا، كان قليل الكلام دائم التفكير. والمشكلة كانت أن خطواته كانت تجارى تفكيره. فإذا كان يفكر ببطء سار كأنما يخوض فى الوحل، أو يحبو خارجًا من علبة من مُرَبَّى المشمش. وإذا كان يفكر بسرعة سار بأسرع من ومض البرق، فلم تستطع اللحاق به، فإذا بك تقبع فى البالوعة وهو عند الأفق فى لمح البصر. ودائمًا ما كنت أشفق على شريكته فى الفراش، مهما كانت. أعنى أنه فى لحظة ما قد ينطلق مسرعًا - فيدور كالمحرك ألف دورة فى الثانية - وفى اللحظة التالية يتوقف فجأة بصورة مرعبة فتاكة! كان هو

نفسه 'فرملة اليد' لنفسه! فتاة مسكينة!
لابد أن هناك طرقًا أيسر لسد الحاجات.

(وقفة)

على أى حال. اسمحى لى أن نتجنب الحديث عنه بضع دقائق... وقولى لى أين ماريا؟ لماذا لم تحضر؟ لا أستطيع أن أموت دون وجودها.

بــــــلْ: طبعًا تستطيع. وهو ما سيحدث.

آنــــدى: ولكن اذكرى ماضينا. كنا جميعًا شديدى الاقتراب من بعضنا البعض. اذكرى الشهور التى خُنتك فيها معها. كيف تنسى؟ تذكرى روعة المسألة: كنت أخونك مع أفضل صديقاتك، وكانت تخونك مع زوجك، وتخون زوجها - وتخوننى - معك أنت! لقد حطمت جميع الأرقام القياسية! كانت عبقرية ورائعة فى الفراش.

بــــــلْ: كانت امرأة ذات سحر وجاذبية كبرى.

آنــــدى: إذن لماذا لم تحضر؟ كانت تحبنى، ناهيك بحبها لك. لماذا لم تحضر لتواسيك فى حزنك.

بــــــلْ: ربما نَسِيَتْ أنك تُحتضر. هذا إن كانت قد تذكرت أصلاً!

آنـــدى: ماذا؟ ماذا؟

(وقفة)

لقد ظفرت بها، بالمناسبة، فى غرفة نومنا مرة أو مرتين. وعلى فراشنا. كنت رجلاً فى ذلك الوقت.

(وقفة)

وربما ظفرت أنت بها فى المكان نفسه، طبعًا. فى غرفة نومنا وعلى فراشنا نفسه.

بـِـــــلْ: أنا لا 'أظفر' بأحد.

آنـــدى: لقد ظفرت بى.

بـِـــــلْ: أنت؟ طبعًا. ومازلت أستطيع الظفر بك.

آنـــدى: ماذا تعنين؟ هل هذا تهديد لى؟ ما الذى تعتزمين فعله؟ التهجم علىّ؟ هل تعتزمين الظفر بى هنا الآن؟ دون مزيد من الضجة؟ هل أخرج عن اللياقة إذا ذكرتك أننى على فراش الموت؟ أم أن ذلك خطأ فى التعبير؟ ما هى خطتك؟ أن تقتلينى أثناء المضاجعة مثل السرعوف؟ ما مقدار الطاقة الجسدية التى تحتفظ بها الجثة وإلى أى مدة زمنية بالله عليك؟ الواقع أننى أساسًا غر ساذج. لا أعرف الكثير عن المرأة. ولكننى سمعت قصصًا مرعبة. أكثرها من صديقى القديم،

حكم كرة القدم. ولكنها كانت على الأرجح كلها خيالات وتأليف، ولا علاقة لها إطلاقًا بالواقع.

بِـــــلْ: هل هذا ما تظنه؟ هل هذا ما تعتقده حقًا؟

(غرفة فريد)

(فريد وچيك جالسان إلى مائدة)

چيــك: تقرر عقد الاجتماع فى السادسة والنصف. بيلامى برأس الجلسة، ويحضرها پرات، وهوكاى، وبيلشر و راوش، وهورسفول. وسوف يلقى العقيد سيلڤيو دورانچرى كلمة لا تُسجل فى المضبطة فى السابعة والربع تمامًا.

فريــــد: ولكن هورسفول سوف يحضر؟

چيــك: هورسفول جاهز دائمًا للاستعراض. وإلى جانب ذلك فقد حددت ترتيب الجلوس بنفسى.

فريــــد: وماذا تكون أنت؟ الأمين الدائم؟

چيــك: فعلاً! فعلاً!

فريــــد: من الغريب أن يجلس هوكاى وراوش إلى نفس المائدة. هل ذكرت بيجسبى؟

چيــك: كيف اشتبك هوكاى مع راوش فى بروملى؟

لا! لم أذكر بيجسبى.

فريـــــد: لقد استحكمت العداوة بينهما فى إيستبورن.

چيـــك: ماذا؟ خلال تحديد بكمنستر للمراتب؟

فريـــــد: بكمنستر؟ لم أذكر بكمنستر على الإطلاق.

چيـــك: لقد ذكرت بيجسبى.

فريـــــد: هل تقول لى إن بجسبى له علاقة ما ببكمنستر؟ أم أن بكمنستر وبيجسبى -

چيـــك: بل لا أقول لك شيئًا من هذا القبيل على الإطلاق. بكمنستر وبيجسبى شخصان مختلفان تمامًا.

فريـــــد: كانت تلك عقيدتى الراسخة على الدوام.

چيـــك: الحمد لله إذن أننا نتفق حول شىء ما.

فريـــــد: لم نكن نختلف فيما بيننا، فى رأى، أى اختلاف شديد.

چيـــك: تقصد فى أهم المسائل؟

فريـــــد: تمامًا. أخبرنى بالمزيد عن بيلشر.

چيـــك: بيلشر؟ من بيلشر؟ آ.. بيشلر! آسف. تصورت لحظة أنك تخلط ما بين بيلشر وبيلامى. بسبب حرف الباء. هل تفهمنى؟

فريـــــد: أى خلط فى هذا المجال يقتصر عليك أيها العزيز.

چيـــك: أليس هذا تعبيرًا فظًا؟ هل أنت فظٌّ على الدوام؟ فعلى أى حال لدىَّ عمل ثابت هنا، وهو ما لا تتمتع أنت به.

فريـــــد: اسمع يا بنى. لقد قطعت مسافة طويلة إلى هنا لحضور سلسلة من الاجتماعات السرية الخاصة والتى تعتبر مشاركتى فيها عاملاً رئيسيًا. لقد قطعت مسافة طويلة وقد أوضح لى الذين تركت لهم مهمة إدارة عملى هناك عددًا من أهم مخاوفهم. لكننى أصررت على السفر وها أنذا هنا. أريد أن أرى بيلامى، وأريد أن أرى بيلشر، وأريد أن أرى راوش، وأما پرات فهو حقير، ولكن هوكاى بالغ الأهمية. وإن تسببت فى تعطيل أىٍّ من هذه المهام فسوف تندم.

چيـــك: كل ما أرجوه هو ألا يجدك العقيد سيلڤيو دورانچرى جارحًا مثلما أجدك. فهو شخص عنيف بصورة غير معقولة.

فريـــــد: أعرف سيلڤيو.

چيـــك: تعرفه؟ ماذا تعنى؟

فريـــــد: كنا معًا فى توركى.

چيــك: فهمت.

(وقفة)

وهورسفول؟

فريـــد: هورسفول من اختصاصك أنت.

(غرفة آندى)

(آندى وبِلْ)

آنـــدى: أين هـى؟ إنهـا الشخص الوحيد فـى هـذا العالم الذى أعرف أنه يريد أن يكون معى الآن. لأننى أعرف أنها تتذكر كل شىء. كم احتضنتها وغنيت لها! كم أبعدت الكوابيس عن أحلامها، وكم كانت تنام بين ذراعىّ.

بـــل: أرجوك. أرجوك.

(وقفة)

آنـــدى: هل ستحضر أحفادى لزيارتى؟ هل تحضرهم؟ حتى يلقوا علىَّ النظرة الأخيرة، ويتلقوا مباركتى لهم؟

(بل تجلس بلا حراك)

يا للمساكين الصغار الأشقياء، ذوى العيون الواسعة، الزرقاء، والسوداء، يا للصغار المساكين، الصغار المنمنمين، الصغار المنمنمين المساكين! لسوف يفقدون جدهم

فـى ذروة قـواه، وهـو يـوشـك أن يـكـتـشـف أرصدة جديدة من الحميَّة الروحية، والباب يوشك أن ينفتح على آفاق ما تفتأ تتسع عرضًا وطولاً.

بـــــل: ولكن الموت يا حبيبى سيكون أفقك الجديد.

آنـــدى: ماذا؟

بـــــل: الموت أفقك الجديد.

آنـــدى: ربما. قد يكون كذلك. ولكن السؤال الكبير هو هل أعبره وأنا أموت أم بعد أن أموت؟ أو ربما لم أعبره على الإطلاق. ربما ظللت مركوزًا فى منتصف الأفق. وهل أستطيع فى هذه الحالة أن أتطلع إلى ما خلفه؟ هل أستطيع أن أرى الجانب الآخر؟ أم أن الأفق لا نهائى؟ وما حال الجو؟ هل هو متقلب تسقط فيه الأمطار أم مشمس يغشاه الضباب أحيانًا؟ أم ضوء القمر الدائم فى السماء الصافية؟ أم حالك السواد إلى أبد الآبدين؟ لك أن تقولى إنك تجهلين الإجابة تمامًا، فتكونى على حق. ولكننى لا أعتقد شخصيًا أنه سيكون حالك السواد إلى الأبد، لأنه لو كان حالك السواد إلى الأبد، فكيف نرى معنى لسلوك هذه المتاهات الدنيوية

التى تحطم الأعصاب أصلاً؟ لابد من وجود ثغرة ما، والمشكلة هى أننى لا أستطيع أن أعثر عليها. يا ليتنى أعثر عليها فأزحف من خلالها حتى ألاقى ذاتى وأنا عائد. مثل من يصرخ فى فزع لمرأى شخص غريب ثم يكتشف أنه ينظر فى المرآة.

(وقفة)

ولكن ما العمل إذا عبرت هذا الأفق قبل وصول أحفادى؟ لن يعرفوا أين أكون. ماذا عساهم يقولون؟ هل تخبريننى؟ هل تعدين بإخبارى يومًا ما ما يقولونه؟ هل يبكون أم لا يبكون، حزن أعمق من التعبير بالدموع، ولكنهم رُضَّعٌ فحسب، ماذا يمكنهم أن يعرفوا عن الموت؟

بـــــل: الواقع أن الصغار حقًا يعرفون قطعًا شيئًا عن الموت، بل يعرفون عن الموت أكثر مما نعرف. لقد نسينا الموت ولكنهم لم ينسوه، بل يذكرونه. لأن بعضهم – أقصد الصغار جدًا، يذكرون اللحظة التى سبقت بداية حياتهم – فهى لحظة غير بعيدة زمنيًا عنهم، فاهم؟ وفى هذه اللحظة السابقة لبداية حياتهم، كانوا، بطبيعة الحال، موتى.

آنــــدى: حقًا؟

بــــــل: طبعًا.

(نصف إضاءة فى المسرح كله)

(سكون. يرن جرس التليفون فى غرفة فريد. يرن ست مرات. طقة. صمت).

(إظلام)

(المنطقة الثالثة)

(ضوء خافت. آندى يسير فى الظلام. يرتطم قدم أصبعه بشىء فيؤلمه ذلك)

آنــــدى: آخ!

(يسير إلى كوة فى الجدار)

لم لا؟ لا توجد سجائر! قرف! فليذهبوا جميعًا فى داهية! لسوف أتناول شرابًا على أى حال. فليذهبوا كلهم فى داهية.

(صوت فتح زجاجة، وصبّ الشراب. يشرب ويتنهد)

يا ربى! هذا عين المراد! هذا هو العمل الصادق! فليذهب الجميع فى داهية.

(يصب قدحًا أخرى ويشرب

(يزداد ضوء القمر ليكشف عن بريچيت فى الخلفية واقفة بلا حراك.

(يسير آندى فى الضوء ثم يقف ساكنًا يستمع.

(صمت)

آه يا حبيبتى! يا حبيبتى!

(تظهر بل. تسير فى الضوء. آندى وبل ينظران لبعضهما البعض. ثم يبتعدان عن

(بعضهما البعض. يقفان ساكنين يستمعان. تظل بريچيت فى الخلفية.

(صمت)

(ضوء خابٍ على آندى وبل

(بريچيت واقفة فى ضوء القمر

(يخبو الضوء).

(غرفة فريد

(چيك وفريد. فريد فى الفراش)

چيـــك: ما أخبار شريك للماء هذه الأيام؟

فريـــد: أقلعت عن هذا كله.

چيـــك: حقًا؟

فريـــد: حقًا. قررت العدول إلى سبيل الطهر والامتناع عن شرب الخمر، واعتناق لاهوت صحيح. من الآن فصاعدًا سوف أقرأ 'مرشد ميشيلان' إلى 'النبيذ الجيد'

و'قطار الشرق السريع' - أعنى ما يشبه هذا وذاك.

چيـــك: كنت أعيش ذات يوم حيا مثل حياة رايلى نفسه.

فريـــــد: وماذا كان شأنه؟

چيـــك: لم أقابله شخصيًا قط، لكننى أصبحت الصديق الحميم المُقَرَّبَ للمرأة التى هرب معها.

فريـــــد: أراهن أنها عَلَّمَتْكَ بعض الدروس.

چيـــك: لم تُعَلِّمْنى شيئًا لم تتعلَّمْه هى من الأستاذ نفسه.

فريـــــد: ألم يكن رايلى يدعى باسمه الآخر وهو شيخ العرب؟

چيـــك: هو ذاك. كانت أمه راقصة شرقية لم يشهد التاريخ نظيرًا لعظمتها، وكان أبوه حكيمًا من آخر حكماء القرية العظام.

فريـــــد: شعب رائع.

چيـــك: وذو كبرياء.

فريـــــد: حريص.

چيـــك: حذر.

فريـــــد: حساس.

چيــــك: غضوب.

فريــــد: منتقم.

چيــــك: ذو ضراوة مطلقة، إن شئت الصراحة التامة.

فريــــد: يركلك بمجرد النظر إليك.

چيــــك: لكن هل تعرف ما جعلهم رجالاً حقًا؟

فريــــد: ماذا؟

چيــــك: كانوا يشربون الماء. ماء الجبل القراح البارد المتلألئ.

فريــــد: وهذا ما جعلهم رجالاً؟

چيــــك: وأربابًا.

فريــــد: سأشرب الماء إذن. فلقد كنت دائمًا أريد أن أصبح ربًا.

چيــــك: (يصب الماء) اشرب.

فريــــد: اسمع. هل أستطيع أن أسألك سؤالاً شخصيًا جدًا؟ هل تظن أن أعصابى تنهار؟ هل تعتقد أن جهازى العصبى تعطل؟

چيــــك: سأحتاج هنا إلى استشارة شخص آخر.

فريــــد: لم نحصل بعد على مشورة الشخص الأول.

چيــــك: لا لا! العبرة دائمًا بالشخص الثانى، وهذا

يعرفه أى أحمق. ولكن لدى اقتراحًا آخر.

فريـــــد: وما هو؟

چيـــك: ما رأيك فى المشى قليلاً فى الشارع؟

فريـــــد: لا! يسعدنى أكثر أن أظل فى الفراش. البقاء فى الفراش مناسب لى. سأكون بالغ التعاسة لو تركت الفراش وخرجت لأقابل الأغراب وما إلى ذلك. أُفَضِّل كثيرًا فعلاً أن أبقى فى الفراش.

(وقفة)

بريچيت تدرك هذا. كنت أخًا لها. كانت تفهمنى. كانت دائمًا تفهم مشاعرى.

چيـــك: كانت تفهمنى أيضًا.

(وقفة)

كانت تفهمنى أيضًا.

(صمت)

فريـــــد: اسمع. عندى إحساس غريب بأن اتزانى قد اختل.

چيـــك: حقًا؟ تعرف أنهم يستطيعون إثبات هذه الأمور بأسلوب علمى هذه الأيام؟ أرجو أن تتذكر هذا.

فريـــــد: حقًا؟

چيـــك: طبعًا. لديهم أشياء مثل عدادات الضوء الآن.

فريـــد: عدادات الضوء؟

چيـــك: نعم. يستطيعون قياس نوعية الضوء بدقة تقل عن جزء من السنتيمتر، حتى فى الظلام الحالك.

فريـــد: يستطيعون أن يجدوا أى ضوء يتبقى فى الظلام.

چيـــك: يستطيعون أن يجدوه، نعم. وأن يحددوا موقعه. ثم يضعونه فى صندوق صغير. ويلفُّونه ويربطون حوله شريطًا، ثم تحصل عليه دون ضريبة، مكافأة لك على كل جهودك وإيمانك وكل ما أبديته من حرص على الآخرين ورعاية لهم، بكل صراحة وطول هذه المدة.

فريـــد: وهل ينفعنى ذلك باعتباره الضوء الذى يلوح فى آخر النفق؟

چيـــك: سوف ينفعك باعتباره كشافًا، ولهبًا. سينفعك باعتباره ضوءك الشخصى الأزلى.

فريـــد: أغرب من الخيال.

چيـــك: هذا ما نستطيع فعله من أجلك.

فريـــد: من؟

چيـــك: المجتمع.

(وقفة)

فريـــد: اسمع! أريد أن أسترجع معك، إذا سمحت، الملاحظات التى أبديتها من قبل حول والدك، وحول ميراثك، والتى ربما لم تكن تتفق مع ما تتظاهر بكونه، أو فلنقل إنها تمثل الشهادة الذهبية القائمة على حسن النوايا والتى تحدثت بها الشائعات الثابتة، وإنما كانت فى الواقع، وطبقًا للمعلومات المتوافرة لدينا الآن، فى أحَطِّ درجةٍ من درجات الوهم الرومانسى.

چيـــك: نعم ولكن انتظر لحظة! ما الذى يقال على وجه الدقة هنا عن والدى؟ ما الذى يقال؟ ما هذا؟ إننا نستطيع أن نثبت أنه ليس أطروحة عن المهزومين أو رثاء للضائعين، موافق؟ لا لا! سأقول لك ما هو. إنه هجوم منحاز بصورة بشعة وغير مشروعة على الضعفاء والدائخين! هل تفهمنى؟ إذن ماذا هو؟ إن من حقى أن أسألك. ما الذى يقال؟ ما الذى يقال هنا؟ ما ذلك الذى يقال هنا - أو حتى هناك؟ لقد سألت هذا السؤال. أو بعبارة أخرى إننى أطرح الآن هذا السؤال. ما الذى يقال آخر الأمر؟

لقد كان والدى يتعرض طول حياته للكراهية والقدح فيه. لقد كان منذ الأزل ولا يزال يتعرض للمطاردة والاضطهاد من جانب قوة خبيثة مازالت حتى اليوم مبهمة تستعصى على التحديد أو التصنيف. ما هذه القوة وما الذى تعتزمه؟ لسوف تجيب أنت، لا أنا، على هذا السؤال. وهكذا فعندما يعود إليك الهدوء والراحة، وهو ما سوف يحدث قطعًا فى اللحظة المناسبة، وقبل أن تقطع الشوط الأخير فى هذه الحياة، سوف تتولى أنت، لا أنا، الإجابة على هذا السؤال. لسوف أقول ما يلى فقط: أؤكد أنك تصب احتقارك على رجل كان – وأرجوك هنا أن تبدى الفهم – كان متفرجًا بريئًا على غثيانه الخاص. فعندما بلغ الثالثة من عمره كان قد فاض به الكيل. ولا غرو إذن أن يتحرق شوقًا إلى أن يترك لابنه المحب ميراثًا يضم أفضل وأثمن ما فى حياته وما فى موته. كان يحبنى. وسوف أحبه يومًا ما. سوف أحبه وسوف يسعدنى أن أدفع الثمن الكامل لهذا الحب

فريــــد: وهو ثمن الموت.

چيــــك: ثمن الموت، نعم.

فريــــد: ولا يوجد ثمن أعلى منه.

چيــــك: منه؟

فريــــد: منه.

(وقفة)

الموت -

چيــــك: وهو ثمن الحب.

فريــــد: ثمن باهظ باهظ.

چيــــك: ثمن باهظ ومهلك.

فريــــد: ولكنه يلتزم بصرامة بالمشيئة الإلهية.

چيــــك: وقوانين الطبيعة.

فريــــد: ومنطق التنجيم العادى أو الشائع.

چيــــك: إنها البديهية الأولى.

فريــــد: والأخيرة.

چيــــك: ومن المحتمل أن تتسم بالحشو اللفظى وبالتناقض معًا.

فريــــد: ولكنها تمثل مع ذلك قضية فلسفية مُحكمة، وسوف يرى الناس فى آخر المطاف أنها كذلك.

چيــــك: أعتقد أن ذلك صحيح. نعم. أومن بصحة ذلك وأود أن أشرب نخب كل الذين

تخطاهم الركب، كل الذين سقطوا عند أول عائق وعند العوائق التالية.

(يرفعان قدحيهما)

فريـــد: نخبهم!

چيـــك: نخبهم!

(يشربان)

فريـــد: دعنى أقول هذا: كنت أعرف والدك.

چيـــك: قطعًا.

فريـــد: كنت قريبًا منه.

چيـــك: قطعًا.

فريـــد: وربما كنتُ أقرب إليه منك أنت.

چيـــك: يمكن القول بهذا. فلقد كنت أصغر أبنائه وأكثرهم تمتعًا بحبه.

فريـــد: تمامًا. وإذن دعنى أقول هذا: كان أبى رجلاً حقًا، بل كان الرجل الأمثل! لن أشهد أبدًا رجلا مثله!

چيـــك: لقد أثرت مشاعرى كثيرًا.

(وقفة)

فريـــد: يقول البعض طبعًا إنه كان مراوغًا من الزاوية الروحية، ومفلسًا من الزاوية

السياسية، وماجنًا من الزاوية الأخلاقية، وبشعًا من الزاوية الفكرية!

(وقفة)

چيـــك: هذا كذب.

فريـــد: لا شك أنه كان يحب الشراب.

چيـــك: وكانت تأتيه نوبات انطلاق جامحة.

فريـــد: أقسم إن فتيات كثيرات سوف يشهدن بذلك.

چيـــك: ربما كان كسير الجناح من الزاوية الشعرية!

فريـــد: لكن استغراقه فى الاستبطان لم يحل دون مواصلة كبريائه وحماسه.

چيـــك: وظللت أقول له بابا.

(وقفة)

فريـــد: ماذا كان فى الواقع الفعلى؟ هل تعرف؟

چيـــك: قائد موهوب.

(وقفة)

فريـــد: ما لقب الإعزاز الشهير الذى كان أصدقاؤه يطلقونه عليه بحب ورهبة وإعجاب؟

چيـــك: "الريّس"! "أراك فى حانة الحصان الأسود فى السابعة والنصف مساءً تمامًا،

وسوف يكون الريس فى ركنه المعهود، ومعه الرفاق يشربون الجعة على حسابه".

فريـــــد: كانوا يؤيدونه جميعًا وبلا استثناء.

چيـــك: كان ذواقة للجعة ولديه الصيغة الكلاسيكية للتعامل مع المشاغبين.

فريـــــد: وما هى؟

چيـــك: التعليق فى خُطَّاف الجزار.

(وقفة)

فريـــــد: حدثنى عن أمك.

چيـــك: لا تلجأ لفاحش القول معى.

(غرفة آندى)

(آندى وبل)

بـــــــل: فى أول غداء لى مع ماريا - فى أحد المطاعم - رجوتها أن تطلب لى الطعام. كانت ترتدى ملابس رمادية. رداءً رماديًا. قلت لها من فضلك اطلبى لى الطعام، من فضلك، وسوف أقبل أى شىء تطلبينه، فأنا أفضل ذلك كثيرًا. فأمسكت يدى وضغطت عليها وابتسمت وطلبت لى الطعام.

آنـــدى: شاهدتها أثناء ذلك. شاهدتها وسمعتها تطلب الطعام لك.

بـــــــل: قلت لها، سوف يسعدنى حقًا أن أتناول أى شىء تختارينه.

آنـــــدى: السمك. قررت اختيار السمك.

بـــــــل: سألتنى أن أحدثها عن أيام مراهقتى.

آنـــــدى: الكلبة.

بـــــــل: حدثتها بأسلوب لم يسبق أن حدثت به أى مخلوق قبلها. حدثتها عن أيام مراهقتى. كلمتها عن الجرى فوق الصخور العالية مع إخوتى، كنت أجرى بسرعة كبيرة فوق الربوة، وكيف كنت ألهث وأضطر للتوقف، وأقع على الأرض، متواثبة، وكيف كانوا يقعون بجانبى، وعن شدة الريح. حدثتها عن الريح وعن إخوتى وهم يجرون ورائى على قمة الصخرة ويقعون بجانبى.

(وقفة)

حدثتها بأسلوب لم أحادث أحدًا به من قبل. ألا يحدث ذلك أحيانًا؟ تستغرق فى الحديث مع شخص ما فتكتشف فجأة أنك شخص آخر.

آنـــــدى: من هو؟

بـــــــل: أنت.

(وقفة)

لا أقصدك أنت بل أقصد نفسى.

آنـــدى: لقد شهدت كل ذلك، بالمناسبة.

بـــــل: هل كنت هناك؟

آنـــدى: كنت أتجسس عليكما معًا من مائدة فى الركن، مختفيًا خلف إناء للزهور، ورواية **الإخوة كارامازوف**.

بـــــل: وبعدها قالت إن المرأة لديها شىء يفتقر الرجل إليه، وإن لديها صفات معينة لا يتمتع بها الرجل وحسب. وتساءلت فى نفسى إن كانت تقصدنى. ولكننى أدركت بطبيعة الحال أنها تتحدث عن المرأة بصفة عامة. لكنها نظرت إلىّ وقالت أنت مثلاً. ولكننى قلت فى نفسى قد يكون الرجل جميلاً هو الآخر.

آنـــدى: كنت هناك. سمعت كل كلمة.

بـــــل: لم تسمع أفكارى.

آنـــدى: بل سمعت أفكارك. استطعت أن أسمع أفكارك. قلت فى نفسك قد يكون الرجل جميلاً هو الآخر، ولم تجرؤى على النطق بها، لكنك جرؤت على التفكير فى المسألة.

(وقفة)

لا تسئ أن الفكرة نفسها جالت بخاطرها. وأنا واثق من هذا.

(وقفة)

إنها الشخص الذى كان ينبغى على كلانا الزواج منه.

بـــــــل: لا لا! لا أظن ذلك. أظن كان ينبغى أن أتزوج صديقك رالف.

آنـــــدى: رالف؟ ماذا؟ رالف حكم كرة القدم؟

بـــــــل: نعم.

آنـــــدى: لكنه كان حكما بالغ السوء! حكمًا ميئوسًا منه!

بـــــــل: لم أكن أحب قدرته على التحكيم.

آنـــــدى: بل الرجل!

(وقفة)

هذا عبقرى! هذا رائع! أرقد أنا أحتضر فتقول لى إنها كانت تحب حَكَمًا لكرة القدم! أكاد أتقيأ!

(وقفة)

ما كان أشد حبى لك. لن أنسى أبدًا أوائل أيام زواجنا وأحلاها. قدمت لى جسدك. قلت لى ذات يوم تفضل هذا جسدى. قلت لك شكرًا جزيلاً، هذا كرم بالغ منك، ماذا تريدينى أن أصنع به؟ قلت لى اصنع ما

شئت. قلت لك هذا الأمر سوف يحتاج إلى بعض التفكير. أقول، احتفظى به لو سمحت دقيقتين، احتفظى به ريثما أنادى شرطيًا.

بـــــل: كان سلوك رالف بالغ الجمال وصوته بديعًا عندما يغنى. لم أفهم قط سبب عدم احترافه الغناء من طبقة التينور. ولكننى أعتقد أن المشكلة كانت تكمن فيما تتطلبه تلك الحياة من الأسفار. وكانت تتردد قصة تحكى عن والدته العجوز أو عمته الحائرة. قصة شىء يحز فى قلبه. لم أعرف ما أُصَدِّقُ وما أُكذِّب.

آنـــدى: أنت تتكلمين عن شخص آخر. رالف صديقى كان متحذلقًا مدرسيًا. لم يغب يومًا واحدًا عن المدرسة المسائية. أذنان كبيرتان وقدمان صغيرتان. لم يكن يبتسم قط. لكنه قال شيئًا ما ذات يوم. جذبنى إلى مدخل أحد الأبواب وهمس فى أذنى. هل تعرفين ما قال؟ قال إن عند الرجل شيئًا تفتقر إليه المرأة، وسألته ما هو، ولكنه كان من المحال عليه طبعًا أن يجيب على هذا السؤال. هل تعرفين السبب؟ السبب أن الحُكَّام ليسوا مضطرين إلى الإجابة عن الأسئلة. فالحُكَّام هم القانون. إنهم القانون أثناء

تطبيقه. فالحكم لديه صفارة، وهو ينفخ فيها، وتلك الصفارة هى التعبير عن العدالة الإلهية.

(ماريا ورالف إلى آندى ويل)

مـــاريا: ما أروع ما تبدوان. لقد مضى زمن طويل. لم نعد نقيم هنا بطبيعة الحال.

رالـــف: اشترينا مسكنًا فى الريف.

مـــاريا: منذ عدة سنوات.

رالـــف: عشر. منذ عشر سنوات.

مـــاريا: لقد تصادقنا مع أبقار كثيرة جدًا، ألم نصادقها يا حبيبى؟ سارة تتقدم بنجاح رائع، ولوسيان ازدهرت أحواله فى القنصلية، وسوزانا ستبلغ القمة يومًا ما. الجميع يشبهون رالف. أليس ذلك صحيحًا يا حبيبى؟ أقصد جسديًا، أما نفسيًا وفنيًا فهم يشبهوننى. لدينا منزل كبير شبه متهدم، كأنه قصر فرنسى قديم. وبحيرة صغيرة.

رالـــف: أقرب إلى البِركة.

مـــاريا: بل أقرب إلى البحيرة فى نظرى.

آنـــدى: إذن فقد تخليت عن العمل بالتحكيم؟

رالــــف: نعم. تخليت عنه. ولم أندم على ذلك قط.

آنـــدي: تقصد إنك لم تكن تمارسه بقلبك؟

رالــــف: لم تكن لدى الموهبة.

آنـــدي: الواقع أنك لم تكن ممتازًا فيه.

(وقفة)

رالــــف: قل لى. أنا كثيرًا ما أفكر فى الماضى. فهل تفكر فيه؟

آنـــدي: الماضى؟ أى ماضٍ؟ أنا لا أذكر أى ماضٍ. ما نوع الماضى الذى تقصده؟

رالــــف: السير فى شارع بولز بوند مثلاً.

آنـــدي: لم أقترب يومًا ما من شارع بولز بوند. لقد كنت موظفًا فى الحكومة. لم يكن لى ماض. لا أذكر أى ماض. لم يحدث شىء على الإطلاق.

مـــاريا: بل حدث. قطعًا حدث. حدثت أشياء كثيرة.

رالــــف: نعم. حدثت أشياء. حدثت بالتأكيد أشياء. حدثت أشياء من جميع الأشكال.

بـــــل: حدثت أشياء من جميع الأشكال.

آنـــدي: الواقع أننى لا أذكر أيا من هذه الأشياء. لا أذكر شيئًا منها.

مـــاريا: أطفالك على سبيل المثال! ابنتك الجميلة الصغيرة! بريچيت! (**تضحك**) البنت الصغيرة! لابد أنها أصبحت اليوم أمًّا.

(وقفة)

آنـــدى: لدى ثلاثة أحفاد جميلة. (**إلى بل**) أليس عندى أحفاد؟

(وقفة)

بـــــل: بالمناسبة. إنه مريض. هل لاحظتما؟

رالـــف: من؟

بـــــل: هو.

مـــاريا: لم ألاحظ.

رالـــف: بأى مرض؟

بـــــل: إنه على وشك الرحيل.

(وقفة)

رالـــف: آندى العزيز؟ محال. لقد كان دائمًا فى أتم صحة. وجسده مثل جسد الثور.

مـــاريا: الأشخاص من أمثال آندى لا يموتون أبدًا. هذا هو جمالهم!

رالـــف: يبدو فى خير عافية.

مـــاريا: ربما تكون وعكة خفيفة، لكنه فى خير عافية. لسوف نراه يجرى على الشاطئ بعد

قليل، صدقونى. ويعود لرقص الفالس غداً أو بعد غد.

رالـــف: بل قبل أن يتوقع أحد. ولكن - لابد أن نمضى.

(يخرج رالف وماريا

(بل تذهب إلى التليفون وتدير القرص

(تتركز الأضواء عليها.

(توقد الأضواء فى غرفة فريد

(يرن التليفون. يرفع چيك السماعة).

چيـــك: المغسلة الصينية؟

بـــــل: والدك مريض بمرض خطير.

چيـــك: المغسلة الصينية؟

(صمت)

بـــــل: والدك مريض بمرض خطير

چيـــك: هل أحيلك إلى زميلى؟

(فريد يمسك السماعة)

فريـــد: المغسلة الصينية؟

(وقفة)

بـــــل: غير مهم.

فريـــد: لا يا سيدتى العزيزة. كل شىء مهم، إن كان الأمر يتعلق بالغسيل.

بـــــــل: لا. غير مهم. غير مهم.

(صمت)

(جيك يأخذ السماعة، وينظر إليها، ويضعها على أذنه).

(بل تمسك السماعة.

(فريد يختطف السماعة)

فريـــد: إن كانت لديك أى شكوى خطيرة فهل نحيلك إلى مكتبنا الرئيسى؟

بـــــــل: هل تقومون بالتنظيف بالبخار؟

(فريد تسكن حركته، ثم يعطى السماعة إلى جيك)

جيـــك: ألو! أى خدمة؟

بـــــــل: هل تقومون بالتنظيف بالبخار؟

(جيك تسكن حركته.

(بل تضع السماعة فوق التليفون. تسمع صوت طلب نمرة.

(جيك يعيد السماعة إلى التليفون)

جيـــك: طبعًا نقوم بالتنظيف بالبخار! طبعًا نقوم بالتنظيف بالبخار! أى مغسلة هذه التى لا تقوم بالتنظيف بالبخار؟

(غرفة آندى)

(آندى ويل)

آنــــدى: أين هم؟ أحفادى؟ الأطفال الرُّضَّع؟ وابنتى؟

(وقفة)

هل ينتظرون فى الخارج؟ لماذا تسمحين بانتظارهم فى الخارج؟ لماذا لا يدخلون؟ ما الذى ينتظرونه.

(وقفة)

ماذا يحدث.

(وقفة)

ما الذى يحدث؟

بــــــل: هل تحتضر؟

آنــــدى: هل أحتضر؟

بــــــل: ألا تعرف؟

آنــــدى: لا، لا أعرف. لا أعرف شعور الاحتضار. ما ذلك الشعور؟

بــــــل: لا أعرف.

(وقفة)

آنــــدى: لماذا لا يدخلون؟ هل يخافون؟ قولى لهم ألا يخافوا.

بــــــل: ليسوا هنا. لم يأتوا.

آنــــدى: قولى لبريچيت ألا تخاف. قولى لبريچيت أنا لا أريد أن تخاف.

(غرفة فريد

(چيك وفريد.

(فريد ترك الفراش. يرتدى شورت. يسيران حول الغرفة عاقدين أيديهما خلف الظهر)

چيــك: يؤسفنى أنك لم تحضر حفل تأبين دورانچيرى.

فريــد: كنت مع الأسف قعيد الفراش، مريضًا بمرض فتاك.

چيــك: هذا ما فهمته. خسارة. كانت حفلة رائعة.

فريــد: فعلاً؟

چيــك: طبعًا. حضرها الجميع.

فريــد: حقًا؟ من؟

چيــك: يعنى... دنتون، والاباستر، وتونيكليف، وكوين.

فريــد: حقًا؟

چيــك: نعم. و كيلى، ومورتليك، ولونجمان، وصمول.

فريــد: يا خبر أبيض!

چيــك: طبعًا. و وتربى، وهوايت، وهوتشكيس، ودى جروت... بلاكهاوس، و جارلاند، وجوپتى، وتيت.

فريـــد: يا عينى يا عينى!

چيـــك: الفرقة كلها. دونوفان، وأيرنسايد، ووالاس، وماكول... أوتونا، و مجريدج، و كاربنتير، وفِنّ.

فريـــد: والخُطب؟

چيـــك: مؤثرة جدًا.

فريـــد: من تكلم؟

چيـــك: آه.. هيزلداين، ماكورميك، بوجاتى، بلاك، فورستر، جالواى، سبرنجفيلد، جونت.

فريـــد: كان محبوبًا جدًا.

چيـــك: ألم تحبه أنت نفسك؟

فريـــد: بل أحببته. كنت أحبه مثل والدى.

(المنطقة الثالثة)

بريچيت: قال لى أحدهم ذات يوم - لا أذكر إن كانت أمى أو كان أبى - على أى حال، قال لى إننا مدعوون إلى حفل. وأنت مدعوة أيضًا. ولكن عليك أن تأتى وحدك. دون رفيق. ولا داعى لارتداء أبهى ملابسك. ولكن عليك فقط أن تنتظرى حتى يغيب القمر.

(وقفة)

أخبرونى بمكان الحفل. كان فى منزل فى نهاية حارة. ولكنهم قالوا إن الحفل لن يبدأ حتى يغيب القمر.

(وقفة)

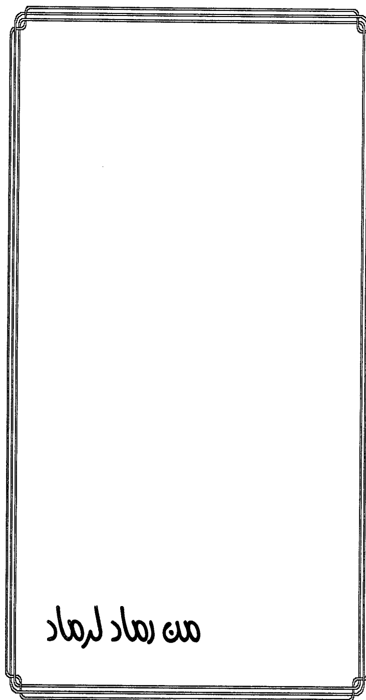
فارتديت ملابس قديمة وانتظرت مغيب القمر. وانتظرت فترة طويلة، ثم انطلقت إلى ذلك المنزل. كان القمر ساطعًا وثابتًا.

(وقفة)

وعندما وصلت إلى المنزل وجدته يغمره ضوء القمر. المنزل، الحديقة، الحارة... كلها كان يغمرها ضوء القمر. ولكن المنزل من الداخل كان مظلمًا وجميع النوافذ مظلمة. لم يكن به أى صوت.

(وقفة)

وقفت هناك فى ضوء القمر وانتظرت أن يغيب القمر.


من رماد لرماد

الشخصيات

ديڤلين

ربيكا

كلاهما فى الأربعينيات

الزمن: الحاضر

قَدَّمَتْ مسرحيةَ **من رماد لرماد** لأول مرة فرقةُ مسرح الرويال كورت على خشبة مسرح أمباسادورز، لندن، يوم ١٢ سبتمبر ١٩٩٦. وكان الممثلون هم:

ديڤلين	ستيڤن رى
ربيكا	لينزى دنكان

إخراج	هارولد پنتر
ديكور	أيلين ديس
إضاءة	ميك هيوز
ملابس	توم راند
صوت	توم ليشمان

منزل فى الريف

غرفة بالطابق الأرضى. نافذة ضخمة.

والحديقة خلف المنزل.

كرسيان بمساند. مصباحان.

بداية المساء. فصل الصيف.

يخبو الضوء فى الغرفة فى أثناء المسرحية

ويشتد ضوء المصباحين

عندما نصل إلى آخر المسرحية يصعب على المُشاهد

أن يتبين تفاصيل الغرفة والحديقة خلف المنزل.

يكون ضوء المصباح قد اشتد كثيراً ولكنه

لا يكفى لإضاءة الغرفة.

(ديفلين واقف وفى يده قدح. وريبكا جالسة.

(صمت)

ريبكــا: يعنى... مثلاً... كان يقف بجانبى ويمد قبضة يده. ثم يضع يده الأخرى على عنقى ويقبض بها على عنقى ويدفع رأسى نحوه. قبضته... كانت تمس فمى. ثم يقول "قَبِّلى قبضتى".

ديفلين: وهل كنت تُقَبِّلينها؟

ريبكــا: نعم. كنت أقبل قبضته. المفاصل. ثم يفتح يده ويقدم لى راحة يده... حتى أقبلها... وكنت أُقَبِّلها.

(وقفة)

وعندها كنت أتكلم.

ديفلين: ماذا قُلتِ؟ قُلتِ ماذا؟ ماذا قُلتِ؟

ريبكــا: قلت "ضع يدك حول حلقى". كنت أهمس بالكلمات من خلال يده، وأنا أُقَبِّلُها، ولكنه كان يسمع صوتى، كان يسمعه من خلال يده، كان يحس بصوتى فى يده، ويسمعه فى يده.

(صمت)

ديفلين: وهل كان يضعها؟ هل كان يضع يده حول حلقك؟

ربيكـــا: نعم. كان يضعها. كان يضعها. وكان يقبض علـى حلـقـى بـرقـة، بـرقـة شـديـدة، بـرقـة متناهية. كان يعبدنى، فاهم؟

ديڤلين: كان يعبدك؟

(صمت)

ماذا تعنين بأنه كان يعبدك؟ ماذا تعنين؟

(صمت)

هـل تـقـولـين بـأنـه لـم يـكـن يـضـغـط عـلـى حلقك؟ هل هذا ما تقولين؟

ربيكـــا: لا.

ديڤلين: ماذا إذن؟ ماذا تقولين؟

ربيكـــا: كان يضغط... ضغطًا خفيفًا... على حلقى. نعم. بحيث تبدأ رأسى تميل إلى الخلف، برقة ولكن فعلاً.

ديڤلين: وجسمك؟ أين كان يميل؟

ربيكـــا: إلى الخلف، ببطء ولكن بالتأكيد.

ديڤلين: إذن كانت رجلاك تنفرجان؟

ربيكـــا: نعم.

(وقفة)

ديڤلين: كانت رجلاك تنفرجان؟

ريبكـــا: نعم.

(صمت)

ديڤلين: هـل تـشـعـريـن بـأنـك تـتـعـرضـين للـتـنـويم المغناطيسى؟

ريبكـــا: متى؟

ديڤلين: الآن.

ريبكـــا: لا.

ديڤلين: حقًا؟

ريبكـــا: لا.

ديڤلين: لم لا؟

ريبكـــا: ومن المُنَوِّم؟

ديڤلين: أنا.

ريبكـــا: أنت؟

ديڤلين: ما رأيك؟

ريبكـــا: رأيى أنك خنزير!

ديڤلين: أنا خنزير؟ أنا؟ أنت هازلة ولابد!

(ريبكا تبتسم)

ريبكـــا: أنا هازلة؟ أنت ولابد هازل!

(وقفة)

ديڤلين: تـفـهـمـين لماذا أسـأل هـذه الأسـئـلـة. هـل تـفـهـمـين؟ ضـعـى نفـسـك فـى مـكـانـى. أنـا

مضطر لطرح الأسئلة. فأنا أجهل أمورًا كثيرة. وأنا لا أعلم أى شىء... عن أىٍّ من هذا. لا شىء. أنا فى ظلام. وأريد النور. أم تظنين أن أسئلتى غير مشروعة؟

(وقفة)

ربيكــا: أية أسئلة؟

(وقفة)

ديڤلين: اسمعى. يهمنى كثيرًا أن تقدمى له تعريفًا أوضح.

ربيكــا: تعريف؟ ماذا تعنى بالتعريف؟

ديڤلين: جسديًّا. أقصد ماذا كان شكله فى الواقع؟ هل تدركين ما أعنيه؟ الطول، العرض... هذه المسائل. طول القامة، عرضها، بغض النظر تمامًا عن... نفسيته ومزاجه، مهما كان ذلك... أو عن شخصيته... أو عن موقفه... الروحى. كل ما أريده هو... يعنى... تكوين فكرة أوضح عنه... لا... ليس فكرة أوضح... بل فكرة وحسب، فى الواقع... لأنه ليس لدىَّ أىُّ فكرة على الإطلاق... حاليًا... عن شكله.

أقصد ماذا كان يشبه؟ ألا تستطيعين وصف شكله لى، ورسم شكل محدد له.

أريد صورة ملموسة له... يعنى... صورة أستطيع أن أحملها معى فى كل مكان. أقصد أن كل ما استطعت الكلام عنه هو يداه، يد على وجهك، والأخرى على قفاك، ثم اليد الأولى على حلقك. لابد أنه لا يقتصر على اليدين. ماذا عن العينين؟ هل كانت له عينان؟

ربيكــا: بأى لون؟

(وقفة)

ديفلين: هذا عين سؤالى لك... يا حبيبتى.

ربيكــا: ما أغرب أن يقال لى يا حبيبتى. لم يقل لى أحد يا حبيبتى قط. باستثناء عشيقى.

ديفلين: لا أصدق ذلك.

ربيكــا: ما الذى لا تصدقه؟

ديفلين: لا أصدق أنه قال لك يا حبيتى يومًا ما.

(وقفة)

هل ترين أنه ليس من حقى استعمال الكلمة؟

ربيكــا: أى كلمة؟

ديفلين: حبيبتى.

ربيكــا: صحيح. لقد قلت لى يا حبيبتى. ما أغرب ذلك.

ديفلين: ما أغربه؟ لماذا؟

ريبكــا: كيف يمكنك أن تقول لى يا حبيبتى؟ لست حبيبتك.

ديفلين: بل أنت حبيبتى.

ريبكــا: إذن لا أريد أن أكون حبيبتك. ذلك آخر شىء أريده. لست حبيبة أحد.

ديفلين: هذه كلمات إحدى الأغانى.

ريبكــا: ماذا؟

ديفلين: 'لستُ الآن المحبوبة عند أحد'

ريبكــا: بل تقول الأغنية 'لستِ الآن المحبوبة عند أحد'. ولكنى لم أستعمل لفظ المحبوبة على أية حال.

(وقفة)

لا أستطيع أن أخبرك بشكله.

ديفلين: هل نسيت؟

ريبكــا: لا لم أنس. ولكن ليست تلك هى القضية، وعلى أية حال فقد رحل منذ سنين.

ديفلين: رحل؟ أين ذهب؟

ريبكــا: عمله اقتضى أن يرحل. كان لديه عمل.

ديفلين: وماذا كان؟

ريبكــا: ماذا؟

ديفلين: ما نوع ذلك العمل؟ أى عمل كان؟

ربيكـــا: أظن أنه كان يتعلق بشركة سياحية. أظن كان يعمل مندوبًا أو شيئًا من هذا القبيل. لا لا لقد أخطأت. كان ذلك عمله نصف الوقت. أقصد أنه كان مجرد جزء من عمله فى الشركة. كان ذا منصب رفيع، يعنى... كانت لديه مسئوليات كثيرة.

(وقفة)

ديفلين: أى شركة كانت؟

ربيكـــا: شركة سياحية.

ديفلين: أى نوع من الشركات السياحية؟

ربيكـــا: كان مرشدًا فى الواقع. مرشد.

ديفلين: مرشد سياحى؟

(وقفة)

ربيكـــا: هل كلمتك يومًا ما عن ذلك المكان... عن الوقت الذى أخذنى فيه إلى ذلك المكان؟

ديفلين: أى مكان؟

ربيكـــا: أنا واثقة أننى أخبرتك.

ديفلين: لا.. لم تخبرينى قط.

ربيكـــا: هذا غريب. أكاد أقسم أننى.. أخبرتك.

ديفلين: لم تخبرينى بأى شىء. لم تتكلمى عنه قبل

اليوم قط. لم تخبرينى بأى شىء.

(وقفة)

أى مكان؟

ربيكـــا: لابد أنه كان مصنعًا من لون ما.

ديفلين: مـاذا تعنـين بمصنـع مـن لـون مـا؟ هـل كـان مصنـعـا أم لـم يكـن؟ وإذا كـان مصنـعًا فـأى نوع من المصانع كان؟

ربيكـــا: أقصـد أنهـم كـانـوا يصنـعـون فيـه أشـيـاء... مثل أى مصنع آخر. ولكنه لم يكن من النوع المعتاد للمصانع.

ديفلين: لماذا؟

ربيكـــا: كان الجميع يلبسون كاسكيتات... العمال.. كاسكيتات لينة... وخلعوها عندما دخل عليهم، يتقدمنى، ثم سار معى فى حارات بين صفوف العمال.

ديفلين: خلعوا الكاسكيتات؟ تعنين رفعوها من على رءوسهم؟

ربيكـــا: نعم.

ديفلين: لماذا؟

ربيكـــا: أخبرنى فيما بعد بالسبب.. وهو احترامهم الشديد له.

ديفلين: لماذا؟

ربيكـــا: لأنه كـان مـديـرًا بـارعًا. وكانـوا يثـقـون فـيه ثقـة مطلقـة. كانـوا يحـترمـون... نقـاءه... وإيمانه. ولو طلب منهم أن يتبعوه فيلقوا بأنفسهم من فوق صخرة سامقة فى البحر لأطـاعـوا. هـذا مـا قـالـه لـى. وكـانـوا عـلـى استعداد للغناء فى جوقة ما دام يقود هو الجوقة. وقال إنهم كانوا مولعين بالموسيقى ولعًا شديدًا.

ديفلين: وماذا كان موقفهم منك؟

ربيكـــا: كانوا فى غاية الرقة. ابتسمتُ لهم، فرد كل واحد منهم ابتسامتى ببسمة على الفور.

(وقفة)

المشـكلـة الـوحيـدة - أن المكـان كـان بـالـغ الـرطوبـة. كـانت نـسبـة الـرطـوبة مـرتـفـعـة جدًا.

ديفلين: ولم يكونوا يرتدون الملابس التى تحميهم من الرطوبة؟

ربيكـــا: لا.

(وقفة)

ديفلين: كنت أظن أنك قلت إنه كان يعمل فى شركة سياحية؟

ربيكـــا: وكانت هناك مشكلة أخرى. أردت الذهاب

إلى الحمام. لكننى لم أستطع أن أعثر عليه وحسب. بحثت فى كل مكان. كنت واثقة أن لديهم حمامًا. لكننى لم أجد حمامًا فى المكان الذى كنت فيه.

(وقفة)

كان يعمل فعلاً فى شركة سياحية. كان مرشدًا. كان يذهب إلى محطة القطار المحلية ويسير على الرصيف فينتزع جميع الأطفال الرُّضَّع من أحضان أمهاتهم.. وهن يصرخن!

(وقفة)

ديڤلين: حقًا؟

(صمت)

ريبكــا: بالمناسبة. أنا فى غاية التكدير.

ديڤلين: حقًا؟ لماذا؟

ريبكــا: الواقع... بسبب سرينة سيارة الشرطة التى سمعناها منذ لحظات.

ديڤلين: أى سرينة للشرطة؟

ريبكــا: ألم تسمعها؟ لابد أنك سمعتها. منذ دقائق معدودة.

ديڤلين: ما شأنها؟

ريبكــا: أبدًا... أنا فى غاية التكدير وحسب.

(وقفة)

أنا على درجة من التكدير لا تصدق.

(وقفة)

ألا تريد أن تعرف السبب؟ لا يهم... سأخبرك على أية حال. وإذا لم أقل أنا فمن يستطيع أن يقول؟ لا يهم.. سأقول لك على أية حال. لقد آلمني الصوت ألمًا شديدًا. فاهم؟ عندما خبا صوت السرينة في سمعي، عرفت أن الصوت يقوى ويشتد في سمع شخص آخر.

ديفلين: تقصدين أنها مسموعة دائمًا عند شخص ما، في مكان ما؟ هل هذا ما تقولينه؟

ريبكا: نعم. دائمًا. إلى الأبد.

ديفلين: وهل يشعرك ذلك بالأمان؟

ريبكا: لا! إنه يشعرني بالقلق! بالقلق الشديد!

ديفلين: لماذا؟

ريبكا: أكره أن يخبو الصوت. أكره سماع أصداءه على البعد. أكره أن يتخلى عني. أكره أن أفقده. أكره أن يمتلكه شخص آخر. أريده أن يبقى ملكًا لي على الدوام. إنه صوت بالغ الجمال. ألا ترى ذلك؟

ديفلين: لا تقلقي. دائمًا ما يأتي صوت آخر. صوت

آخر فى طريقه إليك الآن. صدقينى. لسوف تسمعين الصوت من جديد حالاً. فى أية لحظة.

ريبكـا : حقًا؟

ديفلين: بالتأكيد. إنهم مشغولون جدًا... الشرطة. فلديهم أعمال كثيرة، وعليهم أن يهتموا بأشياء كثيرة، ويراقبوا أشياء كثيرة. وهم دائمًا يتلقون إشارات، بالشفرة فى معظم الأحيان. لا تمر دقيقة واحدة فى اليوم لا ينطلقون فيها حول ركن ما فى هذه الدنيا، فى سيارات الشرطة، ويطلقون أصوات السرينة. فليكن فى هذا تسرية لك، على الأقل. صحيح؟ لن تشعرى بالوحشة مرة أخرى. لن تُحرمى من سرينة الشرطة. أؤكد لك.

(وقفة)

اسمعى! هذا الشخص الذى كنت تتحدثين عنه... أعنى هذا الشاب الذى كنت أتحدث أنا وأنت عنه... بتعبير مجازى... متى التقيت به على وجه الدقة؟ أقصد متى حدث كل هذا على وجه الدقة؟ لا أستطيع – كيف أعبر عن هذه الفكرة؟ – لا أستطيع تحديد الصورة فى ذهنى. هل كان ذلك

قبل أن عرفتنى أم بعد أن عرفتنى؟ هذا سؤال له بعض الأهمية. وأنا واثق أنك سوف تقدرين ذلك.

ريبكــا: بالمناسبة. كنت ولا أزال أتحرق شوقًا إلى إخبارك بشىء ما.

ديڤلين: وما هو؟

ريبكــا: حدث ذلك أثناء كتابتى إحدى المذكرات. بعض المذكرات للمغسلة. أعنى... إن شئت التعبير الصريح... قائمة الغسيل. وعندها... وضعت قلمى على منضدة القهوة الصغيرة هناك، فتدحرج ووقع.

ديڤلين: لا؟

ريبكــا: تدحرج ووقع فعلاً، على السجادة، وأمام عينىَّ.

ديڤلين: الله الله!

ريبكــا: هذا القلم، هذا القلم الساذج البرئ.

ديڤلين: لا يمكن القطع فى براءته.

ريبكــا: لم لا؟

ديڤلين: لأنك لا تعلمين أين كان من قبل. لا تعلمين عدد الأيدى الأخرى التى أمسكت به، أو عدد الأيدى الأخرى التى كتبت به، أو ما كان غيرك من الأشخاص يفعلون به. لا

تعرفين شيئًا عن تاريخه. لا تعرفين شيئًا عن تاريخ والديه.

ربيكـــا: ليس للقلم والدان.

(وقفة)

ديڤلين: ليس من حقك أن تجلسى هنا وتقولى مثل هذه الأشياء.

ربيكـــا: لا تعتقد بأن من حقى أن أجلس هنا؟ لا تعتقد أن من حقى أن أجلس فى هذا الكرسى، فى المسكن الذى أقيم فيه؟

ديڤلين: أقول إنه ليس من حقك أن تجلسى فى ذلك الكرسى، أو فى أو على أى كرسىٍّ آخر فتقولى مثل هذه الأشياء، وليس من المهم إذا كنت تقيمين هنا أو لا.

ربيكـــا: ليس من حقى أن أقول أشياء مثل ماذا؟

ديڤلين: أن ذلك القلم كان بريئًا.

ربيكـــا: ترى أنه كان مذنبًا؟

(صمت)

ديڤلين: لقد أنقذتك من الحرج. ألم تلاحظى؟ لقد جعلتك تخطئين. أو ربما كنت أنا الذى أخطأ. الأمر خطير. هل تلاحظين؟ إنى وقعت فى رمال متحركة.

ربيكـــا: كأنك الرب؟

ديفلين: الرب؟ الرب؟ وكيف يقع الرب فى رمال متحركة؟ ذلك ما أسميه ملاحظة مقززة حقًا، إذا كان يمكن إطلاق وصف الملاحظة المحترم على هذه العبارة. فلتلتزمى الحرص فى الحديث عن الرب. إنه الرب الوحيد الذى لدينا. وإذا هجرته فلن يعود إليك. بل لن يلتفت إليك مطلقًا. وعندها ماذا تفعلين؟ هل تعرفين ما سوف تكونين عليه فى ذلك الفراغ الرهيب؟ كأنما كانت انجلترا تلاعب البرازيل فى استاد ويمبلى لكرة القدم والمدرجات خالية تمامًا من الجمهور. هل تتصورين ذلك؟ مباراة من شوطين كاملين دون جمهور على الإطلاق. مباراة القرن. الصمت المطلق. لا يشاهدها مخلوق. صمت مطلق. باستثناء صفارة الحكم وبعض الضرب والتلطيش. إذا هجرت الله فمعنى ذلك سقوط لعبة كرة القدم النبيلة فى هوة النسيان التام. لا أهداف فى شوط إضافى من بعد شوط إضافى من بعد شوط إضافى، لا أهداف إلى الأبد السرمدى، إلى زمن بلا نهاية. غياب. تجمد. شلل. عالم بلا فائز.

(وقفة)

أرجو أن تتضح الصورة لك.

(وقفة)

والآن دعينى أقول لك هذا. لقد أشرت منذ قليل إشارةً... ماذا أسميها؟ إشارة غير مباشرة إلى صاحبك... عشيقك؟... وإلى أطفال رُضَّعٍ وأمهاتهم إلى آخره. وإلى أرصفة المحطة. وفهمت من ذلك أنك كنت تتكلمين عن ارتكاب بشاعة من لون ما. والآن دعينى أسألك هذا السؤال. ما هى السلطة التى تظنين أنك تتمتعين بها وتمنحك الحق فى مناقشة تلك البشاعة؟

ربيكــا: لا أتمتع بأى سلطة. لم يحدث لى شىء قط. لم يحدث شىء قط لأى من أصدقائى. لم أتعرض للمعاناة قط. ولم يتعرض للمعاناة أى أصدقائى.

ديڤلين: جميل.

(وقفة)

هل نتحدث حديثًا أقرب للخصوصية؟ فلنتحدث عن أمور أشد خصوصية، فلنتحدث عن شىء ذى طابع شخصىٍّ أكبر، عن شىء يقع فى نطاق خبرتك المباشرة، أعنى، مثلاً، عندما يأخذ مُصَفِّفُ الشعر رأسك بين يديه ويبدأ فى غسل شعرك بلطف شديد وتدليك فروة رأسك، عندما

يفعل ذلك، عندما تغلقين جفونك ويفعل ذلك، فهو يتمتع بثقتك الكاملة... صحيح؟ ولا يقتصر ما يأخذه بين يديه على رأسك، بل يتضمن حياتك نفسها، وسعادتك الروحية.. صحيح؟

(وقفة)

وهكذا فإن ما أردت معرفته هو:... عندما وضع عشيقك يده على حلقك، هل كان يذكرك بمصفف شعرك؟

(وقفة)

أنا أتكلم عن عشيقك، عن الرجل الذى حاول أن يقتلك.

ريبكــا: يقتلنى؟

ديفلين: يزهق روحك.

ريبكــا: لا لا. لم يحاول أن يقتلنى. لم يكن يريد أن يقتلنى.

ديفلين: لقد خنقك وكتم أنفاسك. ونحن نعتبر أنه حاول قتلك ما دام قد أوشك على ذلك. حسبما تقولين أنت.. صحيح؟

ريبكــا: لا لا. كان يشعر بالعطف على. كان يعبدنى.

(وقفة)

ديڤلين: هـل كـان لـه اسـم، هـذا الـشـخص؟ هـل كـان أجنبيًّا؟ وأيـن كنـت أنا فـى ذلك الـوقت؟ مـا الـذى تـريـديـنـنـى أن أفـهـمـه؟ هـل كـنـت تـخـونـيـنـنـى؟ لماذا لـم تثـقـى فـىَّ؟ لماذا لـم تـعـتـرفـى؟ كان يمـكـن أن يشـفـيـك ذلـك. بـأمـانـة. كان يمـكن أن تـعـامـلـيـنـى مـعـامـلـة الـكـاهـن. كـان يمـكـنـك أن تُظـهـرى صـلابـة معدنى. وكان ذلك أحد طموحات حيـاتى. لكننى فقدت الآن فرصتى الذهبية. إلا إذا كان كل هذا قد حدث قبل تعارفنا. ولست فى هذه الحالة ملتزمة بأن تخبرينى بأى شـىء. فإن مـاضيـك ليس مـن شـأنى. ولـن أُقْدِمَ يومًا مـا علـى إطـلاعـك علـى الماضـى الخـاص بـى. ولا يـعـنـى هـذا أنـه كـان لـى ماض. فالذى يحيا حياة العلم والدرس لا يكترث للحقائق الفكهة، أعنى، مثل الأثداء وما شابهها. فذهنه مشغول بأشياء أخرى: هل صاحبة البيت يقظة؟ هل تستطيع أن تأتيه بالبيض المقلى بعد الحادية عشرة مساءً، هل السرير دافئ، هل تشرق الشمس مـن الوجهة المطلوبة؟ هل الحساء بارد؟ ونادرًا مـا تـلـتفت إلـى الـعـجـيـزة الـرجـراجـة للخادمة، على افتراض وجودها، الخادمة لا الـعـجـيـزة، ولكـن هـذا كـلـه يـنـتـفـى بطـبـيـعـة

الحال إن كانت لديك زوجة. فعندما تكون لديك زوجة تدع الفكر والمثل والتأملات تأخذ مجراها. وهو ما يعنى ألا تسمح أبدًا لمن هو أفضل منك بالفوز عليك. 'ملعون من هو أفضل'، كان ولا يزال شعارى. أما الذى يخفض رأسه ويواصل التقدم ومهما يكن اتجاه الريح ومهما تكن حالة الجو، فهو الذى يصل وينجح آخر الأمر. من لديه الشجاعة والقدرة على العمل.

(وقفة)

رجل لا يكترث على الإطلاق.

رجل لديه إحساس صارم بالواجب.

(وقفة)

لا يوجد تناقض بين هاتين العبارتين الأخيرتين. صدقينى.

(وقفة)

هل فهمت مرمى الحجة التى طرحتها.

ريبكــا: بالمناسبة، لقد نسيت أن أخبرك بشىء. كان ذلك غريبًا. نظرت من شباك الحديقة، أى من الشباك المطل على الحديقة، فى منتصف الصيف، فى ذلك المنزل فى دورسيت، هل تذكره؟ لا لا! لم تكن هناك.

لا أظن أن أى أحد آخر كان هناك. لا، كنت هناك وحدى. كنت وحيدة. كنت أنظر من النافذة فرأيت حشدًا كبيرًا من الناس يسيرون بين الأشجار فى طريقهم إلى البحر، فى اتجاه البحر. كانوا يشعرون بالبرد الشديد، فيما يبدو، إذ كانوا يرتدون معاطف، رغم أن الجو كان صَحْوًا. يوم دافئ جميل فى دورسيت. وكانوا يحملون حقائب. وكان معهم... مرشدون... يوجهونهم، يرشدونهم إلى الطريق. ساروا بين الأشجار واستطعت أن أراهم على البعد يصعدون الصخرة السامقة ويهبطون إلى البحر. ثم لم أعد أراهم. ودفعنى الفضول إلى أن أصعد إلى الطابق العلوى وقصدت أعلى نافذة فى المنزل، وأرسلت بصرى بعيدًا فوق ذوائب الأشجار، فاستطعت أن أراهم على شاطئ البحر. وكان المرشدون يرشدون كل هؤلاء الناس عبر الشاطئ. كان النهار مشرقًا رائعًا. كان الجو ساكنًا والشمس ساطعة. ورأيت جميع هؤلاء الناس يسيرون داخل البحر. وارتفع الموج تدريجيا فغطاهم. وكانت حقائبهم تطفو وتتقاذفها الأمواج.

ديفلين: متى كان ذلك؟ متى كنت تقيمين فى

دورسيت؟ لم أسكن في دورسيت في يوم من الأيام.

(وقفة)

ريبكــا: بالمناسبة أخبرني أحدهم منذ عدة أيام بوجود حالة مرضية تسمى داء الفيل النفسي.

ديفلين: ماذا تعنين بأن أحدهم أخبرك؟ وماذا تعنين بتعبير منذ عدة أيام؟ عم تتحدثين؟

ريبكــا: داء الفيل النفسي المشار إليه، يعني أنك إذا انسكبت منك أوقية من 'الصلصة' من طبق على المائدة، فإنها تتسع على الفور وتصبح بحرًا شاسعًا من الصلصة. تصبح بحرًا من الصلصة يحيط بك من جميع الجوانب، فتختنق في بحر لُجِّيٍّ من الصلصة. شيء رهيب. لكن الخطأ خطؤك أنت. أنت تسببت في ذلك. لست الضحية لذلك بل أنت السبب فيه. لأنك أنت الذي سكبت الصلصة أولاً، أنت الذي سلَّمْتَ لهم اللفافة.

(وقفة)

ديفلين: سلمت ماذا؟

ريبكــا: اللفافة.

(وقفة)

ديڤلين: إذن ما السؤال؟ هل أنت على استعداد للغرق فى بحر الصلصة الخاص بك؟ أم أنت على استعداد للموت فى سبيل وطنك؟ اسمعى. ما رأيك يا حبيبتى؟ لماذا لا نخرج بالسيارة إلى المدينة ثم نشاهد فيلما أيضًا؟

ريبكا: غريب! فى مكان ما، فى حلم من الأحلام... منذ وقت طويل... سمعت شخصًا ينادينى يا حبيبتى.

(وقفة)

وتطلعت. كنت أحلم. لا أعرف إن كنت تطلعت فى الحلم أو وأنا أفتح عينىَّ. ولكن صوتًا ما كان ينادى فى الحلم. أنا واثقة من هذا. هذا الصوت كان ينادينى. كان يقول لى يا حبيبتى.

(وقفة)

نعم

(وقفة)

خرجت أسير فى المدينة المتجمدة. بل إن الطين نفسه كان متجمدًا. ولون الثلج كان غريبًا. لم يكن أبيض. أعنى، كان أبيض ولكنَّ ألوانًا أخرى اختلطت به. كان يبدو

كأنما تجرى فيه عروق. ولم يكن ناعم الملمس، مثل الثلج العادى، أو مثل ما يجب أن يكون عليه الثلج. كان وَعْرًا. وعندما وصلت إلى محطة السكك الحديدية رأيت القطار. كان هناك أشخاص آخرون.

(وقفة)

ورأيت أفضل صديق لى، الرجل الذى وهبته قلبى، الرجل الذى عرفت أنه نصيبى فى اللحظة التى قابلته فيها أول مرة. رأيت رفيقى العزيز، وأغلى رفيق لى فى هذه الدنيا، رأيته يسير على الرصيف وينتزع جميع الأطفال الرُّضَّع من أحضان أمهاتهم اللاتى كن يصرخن.

(صمت)

ديڤلين: وهل رأيت كيم والأطفال؟

(تنظر إليه)

كنت تعتزمين زيارة كيم والأطفال اليوم.

(تحدق فيه)

أختك كيم والأطفال.

ريبكا: آ.. كيم! والأطفال! نعم نعم نعم! رأيتهم بطبيعة الحال. وتناولت الشاى معهم. ألم أقل لك؟

ديفلين: لا.

ربيكا: رأيتهم طبعًا.

(وقفة)

ديفلين: كيف حالهم؟

ربيكا: بدأ 'بن' يتكلم.

ديفلين: حقا؟ ماذا يقول؟

ربيكا: يعنى.. كلمات مثل 'اسمى بن'. أشياء من هذا القبيل. و'ماما اسمها ماما'. أشياء من هذا القبيل.

ديفلين: و'بتسى'؟

ربيكا: بدأت تحبو.

ديفلين: لا.. حقا؟

ربيكا: أعتقد أنها ستتعلم المشى قبل أن نعرف أين نكون. بأمانة.

ديفلين: وربما تتكلم أيضًا. تقول أشياء مثل 'اسمى بتسى'.

ربيكا: طبعًا رأيتهم. تناولت الشاى معهم. ولكن... مسكينة أختى... لا تعرف ماذا تفعل.

ديفلين: ماذا تعنين؟

ربيكا: الواقع... أنه يريد أن يرجع... يعنى... يتصل بالتليفون باستمرار ويطلب منها أن

تقبل عودته. يقول إنه لم يعد يحتمل البعاد، وإنه قد ترك الأخرى. يقول إنه يقيم وحده تمامًا، وأنه ترك الأخرى.

ديفلين: فعلاً؟

ريبكـا: هذا هو ما يقوله. يقول إنه مشتاق إلى الصغار.

(وقفة)

ديفلين: هل يشتاق لزوجته؟

ريبكـا: يقول إنه ترك الأخرى. يقول إن الموضوع لم يكن جادًا قط، يعني، مجرد جنس.

ديفلين: آه.

(وقفة)

وكيم؟

(وقفة)

وكيم؟

ريبكـا: تقول إنها لن تقبل عودته أبدًا. أبدًا. تقول إنها لن تشاركه الفراش بعد الآن قط. أبدًا، أبدًا.

ديفلين: لم لا؟

ريبكـا: أبدًا أبدًا.

ديڤلين: لكن لم لا؟

ربيكــا: طبعًا رأيت كيم والأطفال. وتناولت الشاى معهم. لماذا سألت؟ هل كنت تظن أننى لم أزرهم؟

ديڤلين: لا. لم أكن أعرف. كل ما فى الأمر أنك قلت إنك سوف تتناولين الشاى معهم.

ربيكــا: وفعلاً تناولت الشاى معهم! وما المانع؟ إنها أختى.

(وقفة)

هل تعرف أين ذهبت بعد الشاى؟ إلى السينما. شاهدت فيلمًا.

ديڤلين: حقًا؟ ماذا؟

ربيكــا: فيلم فكاهى.

ديڤلين: هه؟ هل كان مضحكًا؟ هل ضحكت؟

ربيكــا: الآخرون ضحكوا. أفراد الجمهور الآخرون. كان مضحكًا.

ديڤلين: ولماذا لم تضحكى أنت؟

ربيكــا: الآخرون ضحكوا. كان فكاهيًا. كانت فيه فتاة... يعنى... ورجل. وكانا يتناولان الغداء فى مطعم فاخر فى نيويورك. جعلها تبتسم.

ديفلين: كيف؟

ريبكــا: كان يروى لها فكاهات.

ديفلين: آه.. فهمت.

ريبكــا: وفى المشهد التالى أخذها فى رحلة إلى الصحراء، فى قافلة. لم تكن قد عاشت فى الصحراء من قبل، فاهم؟ وكان عليها أن تتعلم كيف تعيش فيها.

(وقفة)

ديفلين: يبدو مضحكًا جدًا.

ريبكــا: ولكن كان فى السينما رجل يجلس أمامى، إلى اليمين منى. كان ساكنا سكونًا مطلقًا طيلة الفيلم. لم يتحرك قط. كان جامدًا، كأنه جسد تَيَبَّسَ، لم يضحك مرة واحدة، بل كان يجلس مثل الجثة. وانتقلتُ بعيدًا عنه، وانتقلت حتى أبتعد إلى أقصى حد أستطيعه.

(صمت)

ديفلين: اسمعى الآن: فلنبدأ من جديد. نحن نقيم هنا. أنت لا تقيمين... فى دورسيت... ولا فى اى مكان آخر. أنت تقيمين هنا معى. هذا منزلنا. ولديك أخت لطيفة جداً، وهى تقيم بالقرب منك. ولديها طفلان جميلان. وأنت خالتهما. وأنت تحبين ذلك.

(وقفة)

ولديك حديقة رائعة. وأنت تحبين حديقتك. وقد أنشأتها أنت وحدك. فأصابعك خضراء حقًا. ولديك أيضًا أصابع جميلة.

(وقفة)

هل سمعتِ ما قلتُه؟ لقد امتدحتك لتوى. الواقع أنى امتدحتك كثيرًا. فلنبدأ من جديد.

ربيكا: لا أظن أننا نستطيع أن نبدأ من جديد. فلقد بدأنا... من وقت طويل. بدأنا. لا نستطيع أن نبدأ **من جديد**. بل نستطيع أن ننتهى من جديد.

ديفلين: لكننا لم ننته قط.

ربيكا: بل انتهينا. المرة بعد المرة بعد المرة. ونستطيع أن ننتهى من جديد. المرة بعد المرة. ومرة أخرى.

ديفلين: أفلا تسيئين استعمال كلمة 'النهاية'؟ النهاية هى النهاية. لا تستطعين أن تنتهى 'مرة أخرى'، بل لا تستطيعين أن تنتهى إلا مرة واحدة.

ربيكا: لا بل تستطيع أن تنتهى ثم تنتهى مرة أخرى.

(صمت)

(تغنى بصوت رقيق)

مِـــنْ رَمَــادٍ لِرَمَــادْ

ديڤلين: مِـــنْ تُـــرَابٍ لِتُـرَابْ

ربيكـــا: إن تفـــاديتَ النِّســـاءْ

ديڤلين: سوف يُرْدِيكَ الشَّرَابْ

(وقفة)

كنت أعرف دائمًا أنك تحبيننى.

ربيكـــا: لماذا؟

ديڤلين: لأننا نحب نفس الألحان.

(صمت)

اسمعى.

(وقفة)

لماذا لم تخبرينى من قبل بذلك العشيق قط؟ من حقى أن أغضب غضبًا شديدًا. هل تدركين ذلك؟ من حقى أن أغضب غضبًا شديدًا. هل تفهمين ذلك؟

(صمت)

ربيكـــا: بالمناسبة. كنت أعتزم إخبارك بشىء. كنت أقف فى غرفة فى أعلى مبنى سامق فى

وسط المدينة. كانت السماء زاخرة بالنجوم. كنت على وشك إسدال الستائر لكننى ظللت واقفة لدى الشباك لحظات أتأمل النجوم فيها. ثم نظرت إلى أسفل، فرأيت رجلاً عجوزًا وصبيًا صغيرًا يسيران فى الشارع. كان كل منهما يجر حقيبة. كانت حقيبة الصبى الصغير أكبر منه. كانت الليلة ساطعة جدًا. بسبب النجوم،. وكان العجوز والصبى يسيران فى الشارع. وكان كل منهما يمسك بيد الآخر الخالية. وتساءلت فى نفسى عن مقصدهما. على أية حال، كنت أوشك أن أسدل الستائر لكننى فجأة رأيت امرأة تتبعهما، وتحمل بين يديها رضيعًا.

(وقفة)

هل قلت لك إن الشارع كان يكسوه الجليد؟ كان كذلك. وكان على المرأة أن تخطو بحذر شديد. فوق النتوءات. كانت النجوم ساطعة. واقتفت المرأة الرجلَ والصبيَّ حتى انحرفا فى شارع جانبى واختفيا.

(وقفة)

وقفت ساكنة. قبلت الرضيع. كان الرضيع فتاة.

(وقفة)

قبلتها.

(وقفة)

جعلت تستمع إلى دقات قلب الرضيعة، كان قلب الرضيعة يدق.

(خبا الضوء فى الغرفة، وبدا ضوء المصابيح وهاجًا)

(ريكا تجلس بلا حراك على الإطلاق)

كانت الرضيعة تتنفس.

(وقفة)

ضممتُها إلى صدرى. كانت تتنفس. وكان قلبها يدق.

(يذهب ديڤلن إليها. يقف إلى جوارها وهى جالسة وينظر إليها من فوق)

(يقبض يده ويمد قبضته أمام وجهها. ويضع يده الأخرى على رقبتها من الخلف)

(ويقبض عليها. يدفع رأسها نحو قبضته. تلمس قبضته فمها)

ديڤلن: قَبِّلِى قبضتى.

(لا تتحرك)

يفتح يده ويضع راحة يده على فمها.

(لا تتحرك)

ديفلين: تكلمى. قوليها. قولى 'ضع يدك حول حلقى'.

(لا تتكلم)

اطلبى منى أن أضع يدى حول حلقك.

(لا تتكلم ولا تتحرك)

(يضع يده حول حلقها. يضغط برفق. تميل رأسها إلى الخلف).

(تسكن حركتهما)

(تتكلم. ويدوى الصدى. تنفرج قبضته)

ربيكــا: أخذونا إلى القطارات.

الصدى: القطارات.

(يبعد يده عن حلقها)

ربيكــا: كانوا يأخذون الأطفال الرُّضَّع ويمضون.

الصدى: الأطفال الرُّضَّع ويمضون.

(وقفة)

ربيكــا: أخذت رضيعى ولففته فى شالى.

الصدى: فى شالى.

ربيكــا: وجعلت اللَّفَّة لفافة.

الصدى: لفافة.

ريبكــا: ووضعتها تحت ذراعى الأيسر.

الصدى: ذراعى الأيسر.

(وقفة)

ريبكــا: ومررت مع رضيعى.

الصدى: رضيعى.

(وقفة)

ريبكــا: ولكن الرضيع بكى بصوتٍ عالٍ.

الصدى: بكى بصوتٍ عالٍ.

ريبكــا: فأمرنى الرجل بالعودة.

الصدى: بالعودة.

ريبكــا: وسألنى ماذا لديك هنا.

الصدى: لديك هنا.

ريبكــا: ومد يده يريد اللفافة.

الصدى: يريد اللفافة.

ريبكــا: فأعطيته اللفافة.

الصدى: اللفافة.

ريبكــا: وكانت تلك آخر مرة أمسك فيها اللفافة.

الصدى: اللفافة.

(صمت)

ريبكــا: وركبنا القطار.

الصدى: القطار.

ربيكـــا: وجئنا إلى هذا المكان.

الصدى: هذا المكان.

ربيكـــا: وقابلت امرأة أعرفها.

الصدى: أعرفها.

ربيكـــا: وقالت ماذا حدث لرضيعك.

الصدى: لرضيعك.

ربيكـــا: أين رضيعك.

الصدى: رضيعك.

ربيكـــا: وقلت أى رضيع.

الصدى: أى رضيع.

ربيكـــا: ليس عندى رضيع.

الصدى: رضيع.

ربيكـــا: لا أعرف أى رضيع.

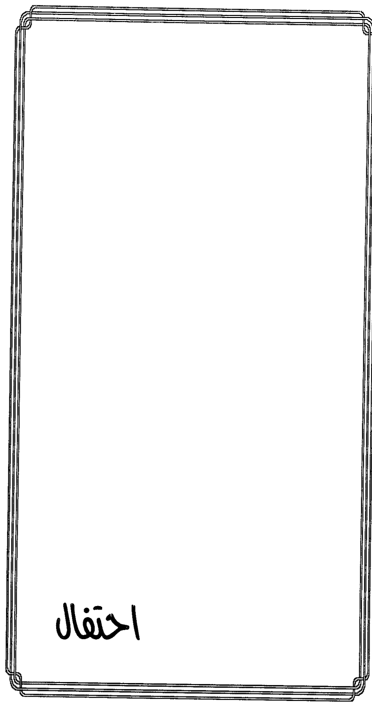
الصدى: أى رضيع.

(وقفة)

ربيكـــا: لا أعرف أى رضيع.

(صمت طويل)

(إظلام)



احتفال

الشخصيات

لامبرت

ماط

پرو

چولى

رَسِلّ

سوكى

ريتشارد

سونيا

نادل

نادلة ١

نادلة ٢

المكان: مطعم

أريكتان جداريتان مقوستان

قدمت مسرحية **احتفال** كجزء من عرض مسرحى من مسرحيتين لأول مرة، مع مسرحية **الغرفة** فى مسرح ألميدا فى لندن يوم ١٦ مارس ٢٠٠٠.

وكان الممثلون:

لامبرت	كيث ألن
ماط	آندى دى لاتور
پرو	لينزى دنكان
چولى	سوزان وولدريدچ
راسل	ستيڤن پيسى
سوكى	ليا ويليامز
ريتشارد	توماس ويتلى
سونيا	إنديرا ڤارما
النادل	دانى داير
النادلة ١	نينا رين
النادلة ٢	كاثرين توزر
إخراج	هارولد پنتر
ديكور	أيلين ديس

النـــادل: من طلب البط؟

لامبرت: البط لى.

چـــولى: لا.

لامبرت: لا. إذن من طلب البط

چـــولى: أنا.

لامبرت: وماذا آكل أنا؟ كنت أظن أنى سآكل البط؟

چـــولى: (للنادل) البط لى.

مــــاط: (للنادل) الدجاج لزوجتى واللحم المشوى لى.

النـــادل: الدجاج للسيدة.

پـــــرو: شكرًا جزيلاً.

النـــادل: واللحم المشوى لمن؟

مــــاط: لى.

(يرفع زجاجة نبيذ ويصبه)

تفضلوا.. فراسكاتى للسيدات... وفالپولتشيلا لى أنا.

لامبرت: وأنا؟ أقصد ماذا آكل؟ ماذا طلبت؟ لا أعرف على الإطلاق. ماذا طلبت؟

چـــولى: لا يهم أحدًا.

لامبرت: لا يهم أحدًا؟ يهمنى أنا!

پـــــرو: أوسو بوكو.

لامبرت: أوسو ماذا؟

پـــــرو: بوكو.

مـــاط: إنه طبق إيطالى قديم.

لامبرت: كنت أعرف أن أوسو كلمة إيطالية لكنى أجهل كل شىء عن بوكو.

مـــاط: لم أكن أعرف الكلمات البذيئة بالإيطالية.

لامبرت: نعم ولكن من يعرف الكلمة الإيطالية لكلمة-

پـــــرو: چولى! لامبرت! عيد زواج سعيد!

مـــاط: هذا نخبكما!

(يرفعون أقداحهم ويشربون)

رَسِلْ: يؤمنون بى.

سوكى: من هم؟

رَسِلْ: هم. ما معنى من هم؟ هم.

سوكى: يؤمنون بك؟

رَسِلْ: نعم. يؤمنون بى. ويعملون لى حسابًا. إنهم يستثمروننى. يستثمرون حكمتى. يؤمنون بى.

سوكى: اسمع. أنا أصدقك. بصدق. حقًا. لا! بأمانة. وأنا واثقة أنهم يؤمنون بك. وهم على حق فى إيمانهم بك. أعنى، اسمعنى، أريدك أن تصبح غنيًا حتى تشترى لى المنازل والسراويل فأعرف أنك تحبنى حقًا.

(يشربان)

رَسِلْ: اسمعى! لم تكن سوى سكرتيرة. هذا كل ما فى الأمر. لا أكثر.

سوكى: مثلى.

رَسِلْ: ماذا تعنين بمثلى؟ لم تكن مثلك على الإطلاق.

سوكى: كنت سكرتيرة ذات يوم.

رَسِلْ: كانت مُنْحَلَّة. منحلة. كلهن سواء. هذه

السكرتيرات، هذه المنحلات. هن مثل السياسيين يحبون السلطة. إذا نالوا قليلاً من السلطة استغلوها. وعندما يعودون إلى المنزل يمسكون التليفون ويخبرون صديقاتهم، ويضحكون من قلوبهم. استمعى لى. أنا صادق معك. لن تجدى كثيرين مثلى. لقد أوقعتنى فى حبائلها. واعترفت بذلك. كانت تديرنى كما تدير الخاتم فى أصبعها.

سوكى: هذا غريب. كنت أظن أنها كانت تديرك كما تدير الخاتم فى **اصبعك انت**.

(وقفة)

رَسِلْ: أنت لا تعرفين هذا الطراز من الفتيات. هذه السكرتيرات.

سوكى: بل أظن أنى أعرف.

رَسِلْ: لا تعرفين.

سوكى: بل أعرف.

رَسِلْ: ماذا تعنين بأنك تعرفين؟

سوكى: لقد وقفت خلف عدد من دواليب الدوسيهات.

رَسِلْ: ماذا؟

سوكى: زمان. عندما كنت سكرتيرة ممتلئة. أعرف شكل ظهر دولاب الدوسيهات.

رَسِلْ: تعرفين؟

سوكى: نعم. اسمع. لو كان لدى مال لاستثمرته فيك. هل تعرف السبب؟ لأننى أومن بك.

رَسِلْ: وما حكاية دواليب الدوسيهات إذن؟

سوكى: كان ذلك عندما كنت سكرتيرة صغيرة ممتلئة. لا يمكن أن أفعل كل هذه الأشياء الآن. أبدًا. مستحيل. فاهم؟ المشكلة كانت أننى أستثار بسرعة، كان حماسهم يثيرنى، لكننى لا يمكن أن أفعل كل هذه الأشياء الآن بعد أن أصبحت امرأة ناضجة لا فتاة صغيرة حمقاء، فتاة صغيرة حمقاء تترنح! فتاة صغيرة 'شقية'، جريئة، 'مناغشة'، تقهقه على الدوام! أحيانًا كنت أكاد أعجز عن الانتقال من دولاب دوسيهات إلى دولاب آخر من شدة الإثارة! كنت ممتلئة رجراجة جدًا! كان ذلك فظيعًا! لم يكن الرجال يستطيعون أن يتركونى فى حالى، وكانت مطالبهم بشعة، ولكن فلنرجع إلى المسائل الأهم: إنهم على حق فى إيمانهم بك، ولم لا يؤمنون بك؟

چــولى: أقول ذلك دائمًا له. دائمًا. لكنه لا يصغى. أقوله له طول الوقت. لكنه لا يستمع.

پــــرو: تقصدين أنه لا يستمع وحسب؟

چــولى: أقوله له طول الوقت.

پــــرو: (إلى **لامبرت**) لماذا لا تستمع إلى زوجتك؟ إنها تقف بجانبك فى الحلوة والمرة. لديك زوجة مخلصة: لا تَنْسَ ذلك أبدًا.

لامبرت: لدىَّ زوجة مخلصة أين؟

پــــرو: هنا! عند هذه المائدة.

لامبرت: لدىَّ زوجة مخلصة تحت المائدة، واسمعى ما أقول.

(ينظر تحت المائدة)

يا الله! إنها مخلصة حقا تحت المائدة. دائمًا كذلك. لن تصدقوا ذلك.

چــولى: لماذا لا تذهب فتشترى سيارة جديدة كى تصطدم بها فى حائط؟

لامبرت: تحبنى.

مــــاط: لا بل تحب السيارات الجديدة.

لامبرت: بمقاعد جلدية ناعمة.

مــــاط: يذكرنى ذاك بأغنية قديمة.

لامبرت: ماذا تقول كلماتها؟

مـــاط: ألا إنهـــا ذات زى أنيـــق

ألا إنهـــا ذات زى أنيـــق

وكانت تسير بنهر الطريق

بصدر جميل وقـائم

ومقعدها فرشه ناعم

لامبرت: هذه أغنية جميلة حقا.

مـــاط: لطالما أعجبت بهذه الأغنية. هل تعرف ما هى؟ إنها أغنية شعبية تقليدية.

لامبرت: إنها من طبقة رفيعة.

مـــاط: تتمتع بالأصالة والطبقة الرفيعة.

لامبرت: الأغانى لا تنمو على الأشجار.

مـــاط: ما أصدق قولك.

لامبرت: اسمع يا ماط!

مـــاط: ماذا؟

(لامبرت يرفع زجاجة نبيذ فالبولتشيلا، فيجدها فارغة)

لامبرت: ليست هذه الزجاجة على ما يرام.

(يلتفت ماط وينادى)

مـــاط: جرسون!

رَسِلْ: جميل. قولي لي. هل تعتقدين أن لي شخصية لطيفة؟

سوكي: نعم. أعتقد ذلك. أعتقد ذلك. أعني أعتقد ذلك. الواقع أني... أعني... أعتقد أنك يمكن أن تكون لك شخصية لطيفة حقًا، ولكن المشكلة هي أنه إذا أردنا الحقيقة لم نجد لديك أي شخصية أصلاً - أقصد شخصية بالمعنى الدقيق. هذه هي المسألة.

رَسِلْ: بالمعنى الدقيق؟

سوكي: نعم. فالمسألة هي أنك ليست لك شخصية على الإطلاق، صحيح؟ بالمعنى الدقيق. أصلاً. ولكنه أمر لا يدعو للقلق. انظر مثلاً إليّ. ليست لديَّ شخصية على الإطلاق، أنا أيضًا. أنا ناي وحسب. ناي تمر فيه الريح. صحيح؟ أنت تعرف ذلك. أنا مجرد ناي في مهب الريح.

رَسِلْ: أنت عاهرة.

سوكي: عاهرة في مهب الريح.

رَسِلْ: والريح ترفع فستانك.

سوكي: صحيح. كيف عرفت؟ كيف عرفت هذا الإحساس؟ لم أكن أدري أن الرجال يمكنهم

أن يعرفوا مثل ذلك الإحساس. أقصد أن الرجال لا يلبسون فساتين. وهكذا لم أكن أدرى أن الرجال يمكنهم أن يعرفوا الإحساس بهبوب الريح ورفع الفستان. لأن الرجال لا يلبسون فساتين.

رَسِلْ: أنت سوقية.

سوكى: ليس تمامًا.

رَسِلْ: أنت سوقية.

سوكى: يا الله! هل أنا كذلك حقًا؟

رَسِلْ: نعم. هذا ما أنت عليه حقًا!

سوكى: هل أنا حقًا كذلك؟

رَسِلْ: نعم هذا ما أنت عليه حقًا.

لامبرت: ما تلك الأغنية الأخرى التى تعرفها؟ التى قلت إنها كلاسيكية.

مــــاط: فلتغسلنى فى الماء.

حيث غسلت ابنتك القذرة!

لامبرت: هــــذه هــــى. (إلى چولى) تعرفين هذه الأغنية؟

چــولى: ليست من محفوظاتى يا حبيبى.

لامبرت: هذا أفضل مطعم فى المدينة. ذلك ما يقولونه.

مــــاط: ذلك ما يقولونه.

لامبرت: هذا عشاء مقرف. هل تعرف كم كسبت أنا فى العام الماضى؟

مــــاط: أعرف أن هذا عشاء مقرف.

لامبرت: هذا عشاء مقرف.

پــــــرو: (إلى چولى) كانت أمه تكرهنى دائمًا. كرهتنى منذ أول مرة قابلتنى فيها. لم تقدم لى هدية واحدة طول عمرها. لا شىء. ولا حتى مخاط أنفها.

چــولى: أعرف.

پــــــرو: مخاط أنفها. بأمانة.

چـولى: كل الحموات كذلك. كل منهن تحب ابنها. تحب ولدها. ولا تريد لابنها أى علاقة بفتاة أخرى. صحيح؟

پـــــرو: تمامًا. كل أم تريد أن تكون لابنها علاقة بها.

چـولى: بأمه.

پـــــرو: كل أم -

لامبرت: كل أم تريد أن تكون لها علاقة بأمها.

مـــاط: أو بنفسها.

پـــــرو: لقد فهمت العكس تمامًا.

لامبرت: كيف؟

مـــاط: كل أم تريد أن تكون لها علاقة بابنها.

لامبرت: انتظر لحظة -

مـــاط: ما أقوله هو -

لامبرت: ما أقوله أنا هو - ما هى السِّنُّ التى عليك أن تبلغها؟

چـولى: يبلغها لماذا؟

لامبرت: حتى تكون له علاقة بأمه.

مـــاط: أى سِنٍّ يا صديقى. أى سِن.

(يشربون جميعًا)

لامبرت: كيف وجدت عشاءك يا حبيبتى؟

چـولى: لم يعجبنى.

لامبرت: لم يعجبك؟

چـولى: لا.

لامبرت: آتى بها إلى أفضل مطعم فى المدينة - وأنفق ثروة - ولا يعجبها.

مـــاط: لا تنس أن هذا عيدكما السنوى. هذا سبب وجودنا هنا.

لامبرت: العيد السنوى لماذا؟

پـــــرو: لزواجكما.

لامبرت: كل ما أعرفه هو أن هذا هو أغلى مطعم فى المدينة، وأنه لا يعجبها.

(يأتى ريتشارد إلى المائدة)

ريتشارد: مساء الخير.

مـــاط: مساء الخير.

چـولى: مساء الخير.

لامبرت: مساء الخير يا ريتشارد. كيف حالك؟

ريتشارد: فى أحسن صحة. شاهدتم مسرحية؟

مـــاط: لا . شاهدنا الباليه.

ريتشارد: آ... الباليه؟ ماذا كان؟

لامبرت: سؤال وجيه جدًا.

مـــاط: لا يمكن إجابته.

ريتشارد: هل كان جميلاً؟

لامبرت: لا يُصَدَّق.

چــولى: ما اسم الباليه؟

مـــاط: لم يستطع أى المغنين أداء الأصوات العالية.
صحيح؟

ريتشارد: عشاء جميل؟

مـــاط: خرافى.

لامبرت: درجة أولى. مطلى بالذهب.

پـــــرو: لذيذ.

لامبرت: لم يعجب زوجتى.

ريتشارد: حقًا؟

چــولى: أعجبنى الجرسون.

ريتشارد: أى جرسون؟

چــولى: لابس السروال المبطن بالفراء.

لامبرت: يخلعه عند الإفطار.

چــولى: أفضل منك.

ريتشارد: ما أسعدنى برؤيتكم جميعًا.

پــــرو: لم يعجبها الطعام. هذا صحيح. هذا ما قالته. كان رأيها أنه جاف كالتراب. قالت - ماذا قلت يا حبيبتى؟ - إنها أختى - قالت إنها تستطيع أن تطهو طعامًا أفضل وقد دست إحدى يديها بين رجليها - قالت - لا، بأمانة - قالت إنها تستطيع أن تعد صلصة أفضل من تلك حتى لو بالت فيها. لا أعتقد أنها كانت تسخر وحسب، فهى أختى، وقد عرفتها طول عمرى، منذ أن كنا بنتين صغيرتين بريئتين، طول حياتنا، عندما كنا أطفالاً صغارًا، عندما كنا نرقد فى غرفة الأطفال ونسمع ماما وهى تضرب بابا ضربًا شديدًا. كنا نرى الدم على الفراش فى الصباح التالى - عندما كانت المربية فى غرفة تموين المنزل، وخادمة الكرار فى غرفة الكرار، وخادمة السفرة فى غرفة الغسيل تزيل بقع الدم من الملاءات. هذا كان أسلوب تربيتنا أنا وأختى الصغيرة، وكانت تستطيع إعداد صلصة أفضل من صلصتك حتى لو -

مـــاط: جميل أن نكون هنا. هذا رأيى.

لامبرت: جميل أن نكون هنا.

چــولى: جميل. جميل.

مـــاط: جميل حقًا.

ريتشارد : شكرًا.

(تقف پرو وتذهب إلى ريتشارد)

پــــرو: هل تسمح لى بشكرك؟ هل تسمح لى أن أشكرك شخصيًا؟ أود أن أشكرك بنفسى، بأسلوبى الخاص.

ريتشارد : شكرًا لك.

پــــرو: لا لا! أود أن أشكرك بأسلوب شخصى جدًا.

چــولى: تريد أن تقدم لك شكرها الخاص.

پــــرو: هل تسمح لى بتقبيلك؟ أود أن أقبلك فى فمك؟

چــولى: غريب! أود تقبيله فى فمه أنا أيضًا.

(تقف وتذهب إليه)

لأنهم أساءوا إلىَّ وأضروا بصورتى فى نظرك. لم أقل قط إنى لا أحب صلصتك. بل أنا أحب صلصتك.

پــــرو: لا تستطيع كلانا تقبيله فى فمه فى نفس الوقت.

لامبرت: لك أن تدغدغيه بريشة!

ريتشارد: هذا يسرنى كثيرًا. يسرنى حقًا. أرجو أن نلتقى فيما بعد.

(يخرج. پرو وچولى تجلسان)

(صمت)

مـــاط: رجل ساحر.

لامبرت: ولذلك فإن هذا المطعم أفضل وأغلى مطعم فى أوروبا كلها، لأنه **يصر على المعايير الصحيحة، يصر على** الحفاظ على المعايير بأقصى صرامة، تدركون ما أعنى؟ الحفاظ على المعايير بأعلى المعايير، وبأعلى المعايير جدًا -

مـــاط: لا يتردد.

لامبرت: يتردد؟ طبعًا لا يتردد - لو تردد لكلفه التردد حياته. لا يتردد فى فعل أى شىء!

پـــرو: كنت أعرفه فى الماضى.

مـــاط: ماذا تعنين.

پـــرو: عندما كان يعمل رئيسًا للطهاة.

(رنين جرس التليفون المحمول الخاص بلامبرت)

لامبرت: من هذا الحقير؟

(يفتح التليفون)

نعم؟ ماذا؟

(يستمع قليلاً)

قلت لا أريد مكالمات! إننى أحتفل بعيد زواجى!

(يغلق التليفون)

قرف!

سوكى: أنا فخورة جدًا بك.

رَسِلْ: نعم؟

سوكى: وأنا أعرف أن هؤلاء الناس من الأخيار. هؤلاء الذين يؤمنون بك. أليسوا أخيارًا؟

رَسِلْ: أخيار جدًا.

سوكى: وعندما أقابلهم، عندما تعرفنى بهم، ألن يعاملونى باحترام؟ لن يرغبوا فى مغازلتى خلف دولاب الدوسيهات؟

(تاتى سونيا)

سونيا: مساء الخير

رَسِلْ: مساء الخير

سوكى: مساء الخير

سونيا: كل شىء على ما يرام؟

رَسِلْ: رائع.

سونيا: لا شكاوى؟

رَسِلْ: لا شكاوى من أى نوع على الإطلاق. درجة أولى ممتازة على طول الخط.

سونيا: يا له من مدح جميل.

رَسِلْ: من القلب.

سونيا: كنتما فى المسرح؟

سوكى: فى الأوبرا.

سونيا: حقا؟ ماذا كانت؟

سوكى: فى الواقع... كانت فيها أحداث كثيرة. وغناء كثير. وكثير جدًا فى الحقيقة. لم يتوقفوا أبدًا عن الغناء!

رَسِلْ: (**إلى سونيا**) اسمعى. أريد أن أسألك سؤالاً.

سونيا: اسأل أى سؤال تريده على الإطلاق.

رَسِلْ: ماذا كانت نشأتك وتربيتك؟

سونيا: هذا غريب. الكل يسأل هذا السؤال. يبدو أن الجميع يجدون هذا الموضوع طريفًا. لا أعرف السبب. أليس هذا عجيبًا؟ كثيرون جدًا يعبرون عن فضولهم ورغبتهم فى معرفة نشأتى وتربيتى. لا أدرى لماذا؟ ماتعنيه طبعًا هو كيف وصلت إلى المنصب الذى أشغله اليوم - مديرة المطعم - صحيح؟ أليس هذا سؤالك؟ إذن... وُلِدْتُ فى بثنال جرين. والدتى كانت متخصصة فى علاج الأقدام. ولم يكن لى والد.

رَسِلْ: خرافى.

سونيا: هل ستذوقان حلوى الخبز والزبد التى نجهزها؟

رَسِـلْ: بمقادير هائلة!

(تبتسم سونيا وتمضى)

رَسِـلْ: هل حدثتك من قبل عن حلوى الخبز والزبد التى كانت والدتى تعدها؟

سوكى: مطلقًا. أرجوك حدثنى.

رَسِـلْ: هل تريدييننى حقًا أن أخبرك؟ هل تصدقين القول؟

سوكى: حبيبى. أعطنى يدك. هكذا. نعم. يدك فى يدى. أنا أمسك يدك. الآن من فضلك حدثنى. حدثنى عن حلوى الخبز والزبد التى كانت أمك تعدها. ماذا كانت تشبه؟

رَسِـلْ: كانت تشبه الغرق فى محيط من الثراء.

سوكى: يا لجمال التعبير. أنت شاعر.

رَسِـلْ: كنت أريد ذات يوم أن أصبح شاعرًا. لكننى لم أتلق تشجيعًا من أبى. كان يعتقد أننى حمار.

سوكى: كان يغار منك. هذا كل ما فى الأمر. كان يرى فيك تهديدًا. كان يظن أنك تريد أن تسرق زوجته.

رَسِـلْ: زوجته؟

سوكى: يعنى. أنت تعرف ما يقولون.

رَسِلْ: ماذا؟

سوكى: أوه! أنت تعرف ما يقولون.

(يأتى النادل إلى المائدة ويصب النبيذ)

النادل: هل تسمحان لى بإقحام ملاحظة؟

رَسِلْ: ماذا؟

النادل: أقول هل تسمحان بأن أقحم ملاحظة؟

سوكى: بل نرحب بهذا.

النادل: الواقع أننى سمعتكما تتحدثان عن تى. إس. إليوت منذ قليل هذا المساء.

سوكى: سمعت ذلك حقًا؟

النادل: فعلاً، وقلت إنه قد يهمكما أن تعرفا أن جدى كان يعرف تى. إس. إليوت معرفة وثيقة.

سوكى: حقا؟

النادل: أنا لا أزعم أنه كان من أصدقائه المقربين. لكنه لم يكن يقتصر على معرفة سطحية به. كان يعرفهم كلهم فى الواقع، إزرا پاوند، و و.هـ. أودن، وس. داى لـويس، ولـويس ماكنيس، وستيفن سبندر، وجورج باركر، وديلان توماس، وإذا رجعت بذاكرتك قليلاً لوجدته من ندماء د. هـ. لورانس، وجوزيف

كـونـراد، وفـورد مـادوكـس فـورد، و و.ب. ييتس، وألدوس هكسلى، وڤيرچينيا وولف، وتوماس هاردى فى أواخر أيامه. كان جدى يحاول أن يبنى لنفسه موقعًا فى السياسة، فى ذلك الوقت. كان البعض يقولون إنه سوف يصبح وزيرًا للمالية، أو على الأقل وزير البحرية، لكنه اختار أن يقود كتيبة فى الحرب الأهلية الإسپانية، ولكن الذى حدث هو أنه كان يقضى معظم أوقات فراغه فى الولايات المتحدة، حيث أصبح صديقًا مقربًا من إرنست همنجواى حيث كانا يلعبان الورق – الكونكان – أشواطًا بلا نهاية. ولكنه كان أنيسًا ينادم وليم فوكنر، وسكوط فيتزچيرالد، وأپتون سنكلير، وچون دوس پاسوس – يعنى – و'شلة' شيكاغو الخلاقة كلها – ناهيك بچون ستاينبيك، وإرسكين كولدويل، وكارسون ماكلرز، وغيرهم من مجموعة أعماق الجنوب القديمة. أعنى – الذى أحاول أن أقوله – هو أن رجلاً مثل جدى كان متعدد المواهب إلى أقصى حد. لم تكن نسخة الكتاب المقدس الصغيرة تفارق جيبه، وكان ماهرًا فى لعبة البلياردو المصغرة، وكان يعيش فى قلب الحياة الفكرية والأدبية

للعقد الثانى والثالث والرابع من القرن العشرين. وكان عرّابة چيمز چويس.

(صمت)

رَسِلْ: هل تعمل هنا منذ زمن طويل.

النادل: سنوات.

رَسِلْ: ستظل فى عملك حتى يتغير أصحاب المطعم؟

النادل: هل تلمح إلى أنى أوشك أن أفقد عملى؟

سوكى: لن يطردوا رجلاً لطيفًا مثلك.

النادل: إن شئتما الصراحة، لا أعتقد أننى يمكن أن أتحمل ذلك. فهذا المكان يشبه رحم الأم لى، وأنا أُفَضِّل أن أظل فى الرَّحِم، وأفضل ذلك كثيرًا على أن أولد.

رَسِلْ: لا ألومك! اسمع! عندما نعود للحديث عن تى. إس. إليوت، سوف أرسل لك بطاقة بريدية.

النادل: سوف أسعد بذلك كثيرًا. شكرًا لكما. شكرًا لكما. إن كرمكما معى لا يُصَدَّق.

سوكى: ما أرق عبارتك!

النادل: تجمعان بين الكرم واللطف.

(يخرج)

سوكى: ما ألطف هذا الشاب.

لامبرت: لن تصدقوا ذلك. لن تصدقوه - وأنا لا أقوله إلا لأننى بين أصدقاء - وأنا أعرف أننى أتمتع بحب كبير لأننى أثق فى أسرتى وفى أصدقائى - لأننى أعرف أنهم يحبوننى أساسًا - يعنى - يثقون فىَّ فى أعماقهم - وفى أعماقهم يحترموننى - وإلا ما قلت هذا. لم أكن لأوليكم جميعًا ثقتى لو كنت أتصور أنكم جميعًا تكرهوننى - ولم أكن لألتزم الصراحة معكم لو كنت أظن أنكم تروننى حقيرًا. لو كنت أظن أنكم تريدون شنقى وإفراغ أحشائى وتقطيع أوصالى لما أصبحت صريحًا وصادقًا معكم لو كانت تلك هى الحقيقة - أبدًا.

(صمت)

لكن، كما كنت أوشك أن أقول، لن تصدقوا هذا، قد أحببت ذات يوم فتاة. والفتاة التى أحببتها بادلتنى الحب. أنا واثق من ذلك.

(وقفة)

چولى: ألم أكن أنا تلك الفتاة يا حبيبى؟

لامبرت: من؟

مـــاط: هى.

لامبرت: هى؟ لا لم تكن هى. فتاة. كنت أسير معها مسافات طويلة على شاطئ النهر.

چولى: وقع فى حبى فى الطابق العلوى من الأوتوبيس. كانت مسافة قصيرة، من فولام برودواى إلى شيردز بوش، ولكنها كانت كافية. كان جسمه كله يرتجف. أذكر ذلك. (**إلى پرو**) وعندما عدت إلى المنزل أتيت وجلست على سريرك. صحيح؟

لامبرت: كنت آخذ هذه الفتاة للنزهة على شاطئ النهر. كنت صغيرًا. لم أكن إلا غلامًا صغيرًا.

مــــاط: هذا غريب. لم أسمع بذلك على الإطلاق، مع معرفتى الوثيقة بك.

لامبرت: ماذا تعنى بمعرفتك الوثيقة؟ بل لم تكن تعرف أى شىء عنى. لم تكن تعرف أى شىء. من أنت على أية حال؟

مــــاط: أنا أخوك الأكبر.

لامبرت: أنا أتحدث عن الحب يا صاحبى. أعنى الحب الحقيقى، السير على شاطئ النهر بأيد متشابكة.

مــــاط: رأيته فى اليوم الذى ولد فيه. هل تعرفون ما كان شكله؟ مدمن للخمر، سكران مثل

السمندل، لم يكن يستطيع أن ينتصب واقفًا!

چولى: كان يرتجف ارتجافًا شديدًا فى ذلك الأوتوبيس. لن أنسى ذلك ما عشت.

پـرو: كنت فى البيت عندما رَجَعَتْ. أذكر ما قلتهِ لى. دخلتِ غرفتى وجلستِ على سريرى.

مـاط: ماذا قالت؟

پـرو: أعنى أننا كنا أختين - صحيح؟

مـاط: ولو! ماذا قالت؟

پـرو: لن أنسى ما قلتهِ أبدًا. جلست على سريرى. هل تذكرين؟

لامبرت: هذه الفتاة كانت تحبنى... أحاول أن أخبركم.

پـرو: هل تذكرين ما قلتهِ لى؟

(ريتشارد يأتى إلى المائدة)

ريتشارد: مساء الخير

رَسِلْ: مساء الخير

سوكى: مساء الخير

ريتشارد: كل شىء على ما يرام؟

رَسِلْ: درجة أولى.

ريتشارد: يسعدنى ذلك.

سوكى: هل لى أن أقول شيئًا؟

ريتشارد: طبعًا تفضلى.

سوكى: كل فرد بالغ السعادة فى مطعمكم. أقصد النساء والرجال **معًا**. أنتم تسعدون الناس كثيرًا.

ريتشارد: الواقع أننا نحب فعلاً أن نشعر أنه مطعم سعيد.

رَسِلْ: إنه مطعم سعيد. انظر إلىَّ مثلاً. انظر إلىَّ. أنا أساسًا شخصية مشوشة تمامًا، والبعض يقولون إننى مضطرب نفسيًا. **(إلى سوكى)** هل أنا على حق؟

سوكى: نعم.

رَسِلْ: لكننى عندما أجلس فى هذا المطعم أكتشف

فجأة أن كل ميولى النفسية المَرَضيَّةَ قد اختفت. لا أشعر أننى أريد أن أقتل كل شخص أراه، ولا أشعر أننى أريدأن أضع قنبلة تحت مقعد كل فرد. أشعر شعورًا مختلفًا تمامًا. أحس أن لدىَّ اتزانًا ما، وتناغمًا ما، وأننى أحب إخوانى فى المطعم، وهذا إحساس لم أعتده على الإطلاق. فالعادة أن أشعر، كما ذكرت لتوى، بالحقد الشديد والكراهية المطلقة لكل فرد قريب منى. ولكننى هنا أشعر بالحب. فكيف نفسر ذلك؟

سوكى: إنه الجو هنا.

ريتشارد: نعم أعتقد أن الجو هو ذلك الشىء غير الملموس الذى يستحيل تعريفه.

رَسِلْ: صحيح تمامًا.

سوكى: إنه غير ملموس. أنت على حق تمامًا.

رَسِلْ: تمامًا.

ريتشارد: هذا صحيح تمامًا. ولكنه - وأنا أعترف صراحة بذلك - موجود. إنه شىء تحس أنك جزء منه. دون أن تعرف ما هو على وجه الدقة.

رَسِلْ: نعم. كان لدىَّ مدرس عجوز يومًا ما، وكان

من عادته أن يقول إن الجو هو ما يحيط بك. لم يكن يتوقف عن ذكر ذلك. كان يقيم فى منزل صغير فى قرية صغيرة جميلة، لكنه لم يدع أيًا منا نحن الصبية لتناول الشاى معه.

ريتشارد: نعم. من العجيب أن تذكر ذلك. لقد نشأت أنا نفسى فى قرية صغيرة.

سوكى: لا؟ حقًا؟

ريتشارد: نعم. أليس ذلك عجيبًا؟ فى قرية صغيرة فى الريف.

رَسِلْ: عجبًا! فى قلب الريف؟

ريتشارد: مائة فى المائة. واصطحبنى والدى ذات يوم إلى مشرب القرية. لم تكن قامتى قد طالت. كنت أصغر من أن أشاركه شرب الجعة. لكننى تفحصت المكان بعينى. رأيت كتل الخشب السوداء.

رَسِلْ: على السقف؟

ريتشارد: لا بل دعامات للسقف فى الواقع. كان الرجال العجائز يدخنون الغليون. لم تكن فيه موسيقى، بطبيعة الحال، ولكنه كان يقدم شطائر الجبن، والخيار الصغير، والسعادة. وأعتقد أن هذا المطعم - الذى

تعطفتم فحللتم ضيوفًا فيه الآن - مستوحىً من ذلك المشرب الذى عرفته فى طفولتى. أرجو أن تكونوا لاحظتم أن المطعم قدم لكم شرائح الخيار مجانًا عند جلوسكم.

سوكى: كنت أنت وراء ذلك! كانت تلك فكرتك!

ريتشارد: أعتقد أن مفهوم هذا المطعم يكمن فى ذلك المشرب الذى عرفته فى طفولتى.

سوكى: أجد ذلك مؤثرًا بصورة غير معقولة.

لامبرت: أود أن أرفع كأسى لشرب نخب.

مـــاط: نخب من؟

لامبرت: نخب زوجتى. وعيد زواجنا.

چـولى: يا حبيبى! لقد تذكرت!

لامبرت: أود أن أرفع كأسى. أرجوكم أن ترفعوا كئوسكم لشرب نخب زوجتى.

چـولى: لقد أثار ذلك مشاعرى إلى حد بعيد. بصراحة. أعنى لابد أن أقول -

لامبرت: أرفعى كأسك الهباب واخرسى!

چـولى: ولكن هذه عدوانية سافرة. إنه لا يميل إلى العدوانية السافرة فى العادة. بل إنه عادة ما يخفيها فى كلمات معسولة. ماذا بك يا حبيبى؟ لديه برد وزكام، هذا هو السبب.

لامبرت: أريدنا أن نشرب نخب عيد زواجنا. لقد مر على هذا الزواج عدد من السنوات أكثر من أن أذكرها ولا يبدو أنها طالت عما ينبغى.

پـــرو: فى صحتك.

مـــاط: فى صحتك.

چـولى: من الغريب ألا يكون أطفالنا معنا. عندما

كانوا صغارًا كنا نقضى وقتًا طويلاً معهم، أولئك الصغار، نرعاهم.

پـــــرو: أعرف.

چـــولى: ونلعب معهم.

پـــــرو: ونطعمهم.

چـــولى: ما دمنا أمهاتهم.

پـــــرو: كانوا دائمًا يحبوننى أكثر مما يحبونه.

چـــولى: وأنا أيضًا. كانوا يحبوننى بجنون. إذ كنت أمهم.

پـــــرو: نعم، وكذلك أنا. كنت أم أطفالى.

مـــــاط: ليست لديهم ذاكرة.

لامبرت: من؟

مـــــاط: الأطفال. ليس لديهم ذاكرة. لا يذكرون شيئًا. لا يذكرون من كان أبوهم، أو من كانت أمهم. إنه ثقب فى الجدار بالنسبة لهم. لا يذكرون حياتهم نفسها.

(سونيا تأتى إلى المائدة)

ســـونيا: كل شىء على ما يرام؟

چـــولى: رائع.

ســـونيا: كنتم فى الأوبرا هذا المساء؟

چــولى: لا.

پـــــرو: لا.

ســونيا: المسرح؟

پـــــرو: لا.

چــولى: لا.

مـــــاط: هذا احتفال.

ســونيا: يا إلهى! عيد ميلاد؟

مـــــاط: عيد زواج.

پـــــرو: أختى وزوجها. العيد السنوى لزفافهما. كنت وصيفة العروس الأولى.

مـــــاط: وكنت شاهد العريس.

لامبرت: كنت أريد مضاجعتها فى هيكل الكنيسة عندما منعنى أحدهم.

ســونيا: حقًا؟

مـــــاط: أنا الذى منعته. كان يستعد لذلك فركلته فى مؤخرته. كان يمكن أن يحدث لنا فضيحة! كان مندوبو الصحف العالمية لدى الباب!

چــولى: كان دائمًا مندفعًا!

ســونيا: يأتينا أشخاص مختلفون كل الاختلاف، من كل طبقات المجتمع، ومن مختلف البلدان.

وكثيرًا ما كنت أقول 'لا تلزمك معرفة الإنجليزية للتمتع بالطعام الشهى'. كثيرًا ما كنت أقول ذلك. أو حتى فهم اللغة الإنجليزية. إنه مثل الجنس. صحيح؟ لا يلزم أن تكون انجليزيا حتى تتمتع بالجنس. فكم من الناس يستمتعون بالجنس دون أن يكونوا انجليز! كنت أعرف مثلاً أكثر من بلچيكى يحب الجنس دون أن يعرف حرفًا من الانجليزية. وينطبق ذلك نفسه على أبناء المجر!

لامبرت: نعم. قابلت ذات يوم رجلاً ولد فى ڤنزويلا ولم يكن يعرف حرفًا من الإنجليزية.

مـــاط: هل كان يستمتع بالجنس؟

لامبرت: الجنس؟

ســونيا: نعم. من الغريب أن تقول ذلك. قابلت ذات مرة رجلاً من المغرب وكان يهتم اهتمامًا كبيرًا بالجنس.

چـولى: ما الذى حدث له؟

ســونيا: لقد أحزنتنى. أظن أننى سأبكى.

پـــرو: يا عزيزتى المسكينة! هل خَذَلَك وتخلَّى عنك؟

ســونيا: لقد مات. مات فى أحضان امرأة أخرى.

مات أثناء العمل. هل تقدرون مدى الفاجعة التى أصابت حياتى؟

(وقفة)

مـــاط: أنا أُقدِّر ذلك. لا أعرف موقف الآخرين.

چـولى: وأنا أيضًا.

پـــرو: وأنا كذلك.

سـونيا: تصبحون على خير.

(تذهب)

لامبرت: امرأة لطيفة.

(يأتى النادل إلى المائدة ويصب النبيذ فى كئوسهم)

النـادل: هل تسمحون بأن أقحم ملاحظة؟

مـــاط: ماذا؟

النـادل: هل تسمحون لى بإقحام ملاحظة؟

مـــاط: تفضل.

النـادل: الواقع أننى سمعتكم تتحدثون منذ قليل عن نظام الاستوديوهات فى هوليود فى الثلاثينيات.

پـــرو: سمعت هذا إذن؟

النـادل: نعم. وقلت فى نفسى إنكم قد يهمكم أن

تعرفوا أن جدى كان صديقًا مقربًا من الكثيرين من نجوم هوليود القديمة فى تلك الأيام. كان من عادته أن يتسكع مع كلارك جابل، ومع إليشا كوك الابن، وكان من أبناء انجلترا القلائل جدًا الذين ضاجعوا هيدى لامار.

چــولى: لا!

لامبرت: وكيف كانت فى قميص النوم؟

النــادل: قال إنها كانت لذيذة جدًا.

چــولى: أراهن أنها كانت كذلك.

النــادل: كانت فى هوليود، فى تلك الأيام طبعًا، مافيا أيرلندية راسخة الجذور. وكانت هناك علاقة وثيقة جدًا بين بعض نجوم السينما المشاهير الأيرلنديين وبعض رجال العصابات المشاهير الأيرلنديين فى شيكاغو. آل كابونى وفكتور ماتيور على سبيل المثال. كان كلاهما أيرلنديا. وكان هناك رجل العصابات الشهير چون دلينجر، وجارى كوبر، نجم السينما الشهير. كان كلاهما يهوديًا.

(صمت)

چــولى: أمر يدعو للتفكير - ما رأيك؟

پـــــرو: قطعًا يدعو للتفكير.

لامبرت: هل ترين تلك الفتاة الجالسة إلى تلك المائدة؟ أعرفها. ضاجعتها عندما كانت فى الثامنة عشرة.

چــولى: ماذا؟ على شاطئ النهر؟

(لامبرت يلوِّح بيده إلى سوكى. وسوكى تلوح رداً عليه. تهمس إلى رَسِلْ ثم تنهض ذاهبة إلى مائدة لامبرت، يتبعها رسل)

ســوكى: لامبرت! إنه أنت!

لامبرت: سوكى! أنت تذكرينني!

ســوكى: هل تذكرني؟

لامبرت: هل أذكرك؟! بل **كيف لا** أذكرك!

ســوكى: هذا زوجى رَسِلْ!

لامبرت: أهلا بك يا رسل.

رَســلْ: أهلا بك يا لامبرت.

لامبرت: هذه زوجتى چولى.

چــولى: أهلا بك يا سوكى.

ســوكى: أهلا بك يا چولى.

رَســلْ: أهلا بك يا چولى.

چــولى: أهلا بك يا رسل.

لامبرت: وهذا أخى ماط.

مــــاط: أهلاً يا سوكى أهلا يا رسل.

ســوكى: أهلاً يا ماط.

رَسِــلْ: أهلاً يا ماط.

لامبرت: وهذه زوجته پرو. إنها أخت چولى.

ســوكى: غير معقول!

پــــــرو: نعم. نحن أختان وهما أخوان

ســوكى: غير معقول!

رَسِــلْ: أهلاً يا پرو!

پــــــرو: أهلاً يا رسل!

ســوكى: أهلاً يا پرو!

پــــــرو: أهلاً يا سوكى!

لامبرت: اجلسا. انضما إلينا. تناولا شرابًا.

(يجلسان)

ماذا تشربان؟

رَسِــلْ: قطرة من ذلك النبيذ الأحمر تصنع المعجزات.

لامبرت: وسوكى؟

رَسِــلْ: ستشرب ما أشرب.

ســوكى: (**إلى لامبرت**) ألا تزال مهووسًا بغرس الحدائق؟

لامبرت: أنا؟

سوكى: فى أيام صداقتنا كان مهووسًا تمامًا بغرس الحدائق.

لامبرت: نعم. يعنى. لا أزال مهووسًا إلى حد معقول بالحدائق.

چولى: يحب الكلأ.

لامبرت: هذا صحيح. أحب الكلأ.

چولى: الكلأ الأخضر.

سوكى: ألم تكن مغرمًا بالزهور؟ ألا تزال مغرمًا بالزهور؟

چولى: إنه يعبد الزهور. رأيته منذ يومين يفرغ قربة ماء فى إناء للأقاحى.

رَسِلْ: والدى كان بستانيًا.

مات: ألم يكن ذلك جدك؟

رَسِلْ: لا بل كان أبى.

سوكى: هذا صحيح. كان دائمًا يسير وفى يده جهاز قطع الكلأ.

لامبرت: ماذا؟ حتى فى شارع أولد كنّت؟

رَسِلْ: كان رجل زراعة.

مات: وماذا كان جدك؟

رَسِــلْ: لم يكن لى أى أجداد.

چــولى: من الغريب أن تعتقدى أن زوجى كان أيام معرفتك به مهووسًا بالحدائق. فأنا دائمًا أرى أنه مهووس بالفتيات.

ســوكى: حقًا؟

پـــــرو: نعم. كان دائمًا مولعًا بذلك.

مـــاط: ماذا تعنين؟ ما مصدر معلوماتك؟

پـــــرو: لا تتفعل هكذا. كان ذلك كله فى الماضى.

مـــاط: كل ماذا؟

ســوكى: أشعر أحيانًا أن الماضى لا يمضى أبدًا.

رَسِــلْ: ماذا تعنين؟

چــولى: هل تعنين أن أمس هو اليوم؟

ســوكى: هذا صحيح. أنت تحس أنك لم تتغير. صحيح؟

چــولى: صحيح.

مـــاط: هراء.

چــولى: لكننى لا أود أن أحيا مرة ثانية. فهل يود أحد ذلك. مرة واحدة تكفى وتزيد.

لامبرت: أود أن أحيا مرة ثانية. فى الواقع سوف ينصب همى على أن أحيا مرة ثانية. سوف أعود إلى الحياة شخصًا أفضل، شخصًا

متحضرًا إلى حد أكبر، شخصًا أرق، شخصًا ألطف.

چـولى: مستحيل.

(وقفة)

پـــرو: ترى أين تقابل هذان من قبل؟ أقصد لامبرت وسوكى.

رَسِـلْ: خلف دولاب الدوسيهات.

چـولى: وما دولاب الدوسيهات؟

رَسِـلْ: شىء يختبئ المرء خلفه.

(وقفة)

لامبرت: لا! لست أنا يا صديقى! لست الشخص المقصود. أتفق مع زوجتى. بل إننى لا أعرف حتى ما شكل دولاب الدوسيهات. ولن أعرف دولاب الدوسيهات لو شاهدته قادمًا فى الطريق.

(وقفة)

چـولى: إذن ما هو عملك الآن يا سوكى.

سـوكى: أعمل الآن مُعَلِّمة. أُعَلِّم الأطفال الصغار.

پـــرو: ماذا؟ الأولاد الصغار والبنات الصغار؟

سـوكى: وما عملك أنت؟

پـــرو: أنا وچولى ندير جمعيات خيرية. نقوم بعمل الخير.

رَسِـلْ: لابد أنه عمل مرهق جداً.

چـولى: نعم. لا نتوقف عنه نهارًا وليلاً. صحيح يا برو؟

پـــرو: الواقع أن هناك قضايا كثيرة جديرة بهذا.

مـــاط: (إلى رَسِلْ) أنت مصرفىّ. صحيح؟

رَسِـلْ: صحيح.

مـــاط: (إلى لامبرت) إنه مصرفى.

لامبرت: وأمامه مستقبل عريض.

مـــاط: هذا ما يتصوره.

لامبرت: أريد أن أسألك سؤالاً.. كيف عرفت أنه مصرفى؟

مـــاط: فى الواقع.. من طريقة جلوسه وكلامه.. ألا توافقنى؟

لامبرت: نعم نعم.

سـوكى: وأنتما؟

لامبرت: نحن الاثنين؟

سـوكى: نعم.

لامبرت: نحن مستشاران. ماط وأنا. مستشاران استراتيچيان.

مـــاط: مستشاران استراتيچيان.

لامبرت: معنى ذلك أننا لا نحمل أسلحة.

(ماط ولامبرت يضحكان)

لا حاجة لنا بها!

مـــاط: نحن مستشاران فى الاستراتيجية السلمية.

لامبرت: على مستوى العالم كله. نحافظ على السلام.

رَسِـلْ: رائع.

لامبرت: هه؟

رَسِـلْ: شىء باهر حقًا. نحن فى حاجة إلى وجود المزيد من أمثالكما.

(وقفة)

نحتاج إلى المزيد من أمثالكما، ممن يحملون المسئولية، يمسكون الزمام، يحفظون السلام. يفرضون السلام بالقوة، يفرضون السلام بالقوة. نحتاج إلى المزيد من أمثالكما. أظن أننى سأخاطب مصرفى فى هذا الشأن. سوف أنتقل فى أى لحظة الآن إلى مصرف أكبر. سأخاطبكم. سأقترح مقابلة على الغداء. فى حى المال والتجارة. أعرف المطعم المثالى. جميع النادلات صدورهن ضخمة.

سـوكى: ألا تبالغ بعض الشىء فى موضوع الصدور؟

رَسِلْ: أنا؟ كنت أظن أنك أنت التى تفعلين ذلك؟

(وقفة)

لامبرت: كن حذرًا. أنت تحادث زوجتك.

مـــاط: أظهر بعض الاحترام يا صديقى.

لامبرت: أظهر الاحترام. هذا كل ما نطلب.

مـــاط: وليس بالطلب المغالى فيه.

لامبرت: لكنه بالغ الأهمية.

(وقفة)

رَسِلْ: إذن كيف حال العمل بالاستشارة الاستراتيجية هذه الأيام.

لامبرت: ممتاز يا صديقى. ممتاز.

مـــاط: ممتاز. نتلقى الآن شحنة من أجود أنواع الشاى فى الصين.

(ريتشارد وسونيا يأتيان إلى المائدة بزجاجة شمبانيا هائلة الحجم، ويأتى النادل بصينية عليها عدة أقداح. يشهق الجميع دهشة)

ريتشارد: للاحتفال بعيد زواج ثمين.

(ماط ينظر إلى البطاقة الملصقة على الزجاجة)

مـــاط: إنها أجود الأنواع الجيدة.

(تفتح الزجاجة. ويصب ريتشارد الشمبانيا)

لامبرت: وليفز أفضل المتسابقين!

چـولى: المرأة تفوز دائمًا.

بــــرو: دائمًا.

سـوكى: هذه حقا أنباء طيبة.

بــــرو: المرأة تكسب دائمًا.

(ريتشارد وسونيا يرفعان قدحيهما)

ريتشارد: إلى الزوجين السعيدين. فليباركهما الله. فليبارك الله الجميع هنا.

الجميع: فى صحتك. فى صحتك.

مـــاط: ما أروع هذا المطعم.

سـونيا: الواقع أننا نهتم. هذا ما أقوله. هذه هى المسألة. أفلا نهتم هنا؟

ريتشارد: نهتم فعلاً. نهتم بهناء عملائنا. هذا ما أقوله.

(لامبرت يقف ويذهب إليهما)

لامبرت: ما تقوله يعنى الكثير لى. دعنى أحتضنك.

(يحتضن ريتشارد)

ودعينى أحتضنك.

(يحتضن سونيا)

هـذا مـن أنـدر الـنـادر. فـاهـم؟ لا شـىء مـن هـذا يـحـدث فـى الـعادة. فـالـنـاس عـادة مـا يكونون - يعنى - الناس عادة ما يكونون بعيدين عن بعضهم البعض. هذا هو ما اكتشفته. انظر إلى رجل ما. هذا الرجل لا يعرف بوجود رجل آخر. ويتكرر ذلك على مر التاريخ. صحيح؟

مــــاط: صحيح.

لامبرت: رجل مـا لا يـعـرف بوجـود رجل آخـر. هـذا بصفة عامة. كما لاحظت كثيرًا.

ســـونيا: (**إلى چولى وبرو**) لكم تأثرت بكونكما أختين. كانت لدىّ أخت. ولكنها تزوجت من رجل أجنبى ولم أرها منذ ذلك الحين.

پـــــرو: بعض الأجانب لا بأس بهم

ســـونيا: طبعًا. أعتقد أن الأجانب لهم جاذبية. معظم الناس فى هذا المطعم الليلة أجانب. كان زوج أختى بالغ الجاذبية لكنه كان ذا شارب كث. وكان علىَّ أن أقبله فى حفل الزفاف. لن أستطيع أن أصف لكم كم كان ذلك فظيعًا. فالواقع أن بشرتى ناعمة جدًا.

النـــادل: هل تسمحون لى بأن أقحم ملاحظة؟

ريتشارد: عفوًا؟

النــادل: هل تسمحون لى بإقحام ملاحظة؟

ريتشارد: ماذا بالله تعنى بذلك؟

النــادل: الواقع أننى سمعت كل هؤلاء الناس يتكلمون منذ لحظات عن الامبراطورية النمسوية المجرية، وتساءلت فى نفسى إن كانوا قد سمعوا عن جدى. كانت تربطه علاقة وثيقة إلى حد غير معقول بالأرشيدوق نفسه، وتناولت ذات مرة قدحًا من الشاى مع بنيتو موسولينى. وكان الجميع يلعبون الورق - البوكر - معًا، ومن بينهم ونستون تشرشل. والعجيب فى جدى أن راحتى يديه كانتا تتحرقان دومًا للعمل، فيما يبدو، وإن كانت عيناه دائمًا تنظران لشىء آخر بعيد. عاش حياة غريبة. قال لى إنه أحب ذات يوم المرأة التى أصبحت جدتى، ولكنه فقدها فى مكان ما. أعتقد أنها اختفت فى عاصفة رملية، فى الصحراء. كان والدى يمثل كل ما يطمح إليه الرجال فى تلك الأيام. كان طويلاً وأسمر ووسيمًا. وكان قلبه زاخرًا بالنوايا الطيبة. بل إنه كان يتقدم لمساعدة عاجز قعيد فقد ساقية وأخذ يزحف على بطنه فى الطين والوحل فى حارة من حوارى الريف، فيرفعه من رقدته، ويدله على

الطريق، ويوجهه الوجهة الصحيحة. كان يشبه يسوع المسيح فى هذا الصدد. وكان اجتماعيًا. كان يحب الاختلاط بزملائه و ب. ييتس، وتى. إس. إليوت، وإيجور ستراڤنسكى، وپيكاسو، وإزرا پاوند، وبرتولد بريشت، ودون برادمان، والأخوات بيڤرلى، ومن يسمون قطرات الحبر، وفرانز كافكا، والمغفلين الثلاثة. كان يعرف هؤلاء الناس حيث كانوا فى عزلة، أو فى وحشة، حيث واجهوا صعابًا رهيبة وحشية لا ترحم، حيث تعرضوا لجروح كبيرة فى أجسادهم، وبطونهم، وأرجلهم، وجذوعهم، وعيونهم، وحلوقهم، وصدورهم، وخصاهم-

لامبرت: (**واقفًا**) فى الواقع يا ريتشارد - كم كان العشاء رائعًا!

ريتشارد: لكم يسرنى هذا.

(**يفتح لامبرت حافظة نقوده ويستخرج منها أوراقًا من فئة الخمسين جنيهًا ويعطى ورقتين إلى ريتشارد**)

لامبرت: تفضل خذ!

ريتشارد: لا لا حقًا -

لامبرت: لا لا! تفضل. (**إلى سونيا**) وتفضلى أنت.

ســونيا: لا أرجوك -

(لامبرت يدلى الأوراق أمام فتحة صدرها)

لامبرت: هل أضعها هنا؟

(سونيا تقهقه)

لا! أقول لك - هل ترفيعن جواربك برباط؟

(سونيا تقهقه)

ضعيها فى الرباط. **(إلى النادل)** تفضل يا بنى. حاذر فى سيرك.

(يضع ورقة مالية فى جيبه)

عشاء عظيم. مطعم عظيم. أفضل مطعم فى البلاد.

مــــاط: بل أفضل مطعم فى العالم.

لامبرت: تمـــامًا. **(إلى ريتشارد)** سأدفع الحساب لهما.

رَســلْ: لا.. لا.. لا يمكن -

لامبرت: إنه عيد زواجى! صحيح؟ **(إلى ريتشارد)** أرسل لى فاتورتهما.

چــولى: وفاتورته.

لامبرت: أرسل الفاتورتين. وعلى أى حال...

(يعانق سوكى)

هذه تحية للماضى أيضًا، صحيح؟

سوكى: صحيح.

ريتشارد: هل نرجو أن نراكم ثانيًا عما قريب؟

ماط: قطعًا.

سونيا: إذن نراكم عما قريب.

پرو: قطعًا.

سونيا: فى الاحتفال القادم.

چولى: قطعًا.

لامبرت: احتفالات كثيرة فى المستقبل. ثق فى هذا.

ماط: وما نحتفل به كثير.

لامبرت: مائة فى المائة.

(ماط يضرب فخذيه)

ماط: مثل –

من منا يسبق؟

من منا يسبق؟

(لامبرت يشاركه الغناء فيضرب فخذيه مع ماط بنفس الإيقاع)

لامبرت

وماط: من منا يسبق؟

من منا يسبق؟

فابعد عن سكتنا!

يا قذرًا يا أحمق!

(لامبرت وماط يضحكان)

(سوكى ورسل يذهبان إلى مائدتهما ليحملا الحقيبة والسترة إلخ)

سوكى: ما ألطف أن يدفع فاتورتنا!

رَسِلْ: لابد أنه كان مغرمًا جدًا بك.

سوكى: لا! لم يكن على الإطلاق مغرمًا حقًا بى. كان فقط يحب ما أتمتع به من... يعنى..

رَسِلْ: من ماذا؟

سوكى: من... يعنى..

لامبرت: أمسية خرافية!

چولى: خرافية.

ريتشارد: نراكم قريبًا إذن.

سونيا: نراكم قريبًا.

ماط: سأعود فى الصباح للإفطار.

سونيا: رائع!

پرو: نراكم قريبًا.

سونيا: نراكم قريبًا.

چولى: كم سعدت بمقابلتك!

سونيا: أرجو أن أراك قريبًا.

رَسِـلْ: نراك قريبًا.

سـوكى: نراك قريبًا.

(يبتعدون بالتدريج)

چـولى: **(من خارج المسرح)** أسعدنى لقاؤكم جدًا.

سـوكى: **(من خارج المسرح)** أسعدنى لقاؤكم.

(صمت)

(النادل يقف وحده على المسرح)

النـادل: عندما كنت غلامًا صغيرًا، كان جدى يصحبنى إلى حافة الصخور السامقة حتى نطل على البحر. واشترى لى تليسكوبًا. لا أظن أن الناس لا يزالون يستخدمون التليسكوب. كنت أنظر من خلال التليسكوب وأحيانًا ما أرى قاربًا. ويكبر حجم القارب من خلال عدسات التليسكوب. وأحيانًا كنت أرى أشخاصًا فى القارب. رجل أحيانًا وامرأة، أو أحيانًا رجلان. وكان البحر يلمع.

وقد عَرَّفنى جدى بلغز الحياة، ولا أزال حتى الآن وسط هذا اللغز. لا أستطيع أن أجد الباب حتى أخرج. وقد خرج جدى منه. خرج تمامًا منه. تركه وراءه ولم ينظر

خلفه.

لقد أصاب تمامًا فى ذلك.

وأريد أن أقحم ملاحظة أخرى الآن.

(يقف ساكنًا)

(يخفت الضوء ببطء)

صدر من هذه السلسلة

١ ـ «ملكة الصمت» للكاتبة الفرنسية «مارى نيمييه» ـ رواية ـ جائزة ميديسيس.

٢ ـ «فتاة من شارتر» للكاتب الفرنسى «بيير بيجى» ـ رواية ـ جائزة «انتير».

٣ ـ «موال البيات والنوم» للكاتب المصرى «خيرى شلبى» ـ رواية ـ جائزة الدولة التقديرية.

٤ ـ «أوائل زيارات الدهشة» للشاعر المصرى «محمد عفيفى مطر» ـ سيرة ذاتية ـ جائزة «سلطان العويس».

٥ ـ «اللمس» للكاتبة السعودية «ملحة عبدالله» ـ مسرح ـ جائزة «أبها».

٦ ـ «عاشوا فى حياتى» للكاتب المصرى «أنيس منصور» ـ سيرة ذاتية ـ «جائزة مبارك».

٧ ـ «قبلة الحياة» للكاتب المصرى «فؤاد قنديل» ـ رواية ـ «جائزة التفوق».

٨ ـ «ليلة الحنة» للكاتبة المصرية «فتحية العسال» ـ مسرح ـ «جائزة التفوق».

٩ ـ العاشقات ـ للكاتبة النمساوية «إلفريدة يلينك» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٠ ـ نوّة الكرم، للكاتبة المصرية «نجوى شعبان»، رواية، «جائزة الدولة التشجيعية».

١١- «الفسكونت المشطور» للكاتب الإيطالى - «إيتالوكالڤينو» رواية ـ عدد خاص ـ جائزة «فياريچيو».

١٢- القلعة البيضاء ـ للكاتب التركى «أورهان باموق» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٣ - أين تذهب طيور المحيط ـ للكاتب المصرى «إبراهيم عبدالمجيد» ـ أدب رحلات ـ «جائزة التفوق».

١٤ ـ قرية ظالمة ـ للكاتب المصرى «محمد كامل حسين» ـ عدد خاص ـ «جائزة الدولة للأدب».

١٥ ـ الرجل البطىء ـ للكاتب الجنوب إفريقى «ج . م . كويتسى» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٦ ـ طحالب ـ للكاتبة الجنوب إفريقية «مارى واطسون» ـ متتالية قصصية ـ «جائزة كين».

١٧ ـ شوشا ـ للكاتب البولندى «إسحق باشيفيس سنجر» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٨ ـ شارع ميجل ـ للكاتب من ترينداد ـ «ف. س. نايبول» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٩ ـ الحياة الجديدة ـ للكاتب التركى «أورهان باموق» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org. eg
E - mail : info @egyptianbook.org. eg